

ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES
DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO
UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO CUSCO

Leyes: 24400 – 30220 – 30597 - 30851

Facultad de Arte
Carrera Profesional de Artes Visuales



**Interpretación estética del género bodegón contemporáneo a través de las 11
leyes de mezclas del color de Harald Kueppers.**

Asesor de Especialidad : Lic. José Luis Fernández Salcedo

Asesor Metodológico : Dr. Enrique Alonso León Maristany

Tesis presentado por el bachiller:

Cesar Augusto QUISPE CHOQUE

Para optar al Título profesional de
Licenciado en Artes Visuales en la
Especialidad de Dibujo y Pintura.

Cusco, 2019

Dedicatoria

A mis padres Doris y Marcos, por la vida y la oportunidad de disfrutar cada momento; a mis hijos que son la motivación, la esperanza y la alegría constante en mi diario batallar, y a mis estudiantes con quienes compartí las experiencias académicas más emotivas en el trayecto de esta investigación llena de matices.

Agradecimiento

Mi más profundo y sincero agradecimiento a mi Alma Máter del Arte, otrora Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes (ESABAC), hoy Universidad Nacional Diego Quispe Tito, que en sus aulas me formé. A mis docentes que forjaron en mí, no solo el conocimiento, sino el camino hacia una superación continua.

A mis asesores: Dr. Enrique Alonso León Maristany y al Art. Lic. José Luis Fernandez Salcedo, quienes han orientado este trabajo de investigación con vasto conocimiento y paciencia hasta el logro de mis objetivos.

Interpretación estética del género bodegón contemporáneo a través de las 11 leyes de mezclas del color de Harald Kueppers.

INDICE

TÍTULO DEL TRABAJO

ÍNDICE

RESUMEN

ABSTRACT

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1.- Planteamiento del problema	Pág. 11
1.2.- Definición del problema	Pág. 11
1.1.2.- Descripción del problema	pág. 11
1.1.3.- Formulación gráfica del problema	Pág. 12
1.1.4.- Formulación teórica del problema	Pág. 13
1.1.5.- OBJETIVOS	Pág. 13
1.1.5.1.- Objetivo general	Pág. 13
1.1.5.2.- Objetivos específicos	Pág. 13
1.1.6.- JUSTIFICACIÓN	Pág. 13
1.1.6.1- Justificación teórica	Pág. 13
1.1.6.2.- Justificación metodológica	Pág. 13
1.1.6.3.- Justificación práctica	Pág. 14
1.1.7.- VIABILIDAD	Pág. 14
1.1.7.1.- De contexto	pág. 14
1.1.7.2.- De recursos técnicos	pág. 14
1.1.8.- DISEÑO Y METODOLOGIA DE INVESTIGACIÓN	pág. 15
1.1.8.1.- Diseño de investigación	pág. 15
1.1.8.2.- Tipo de investigación	pág. 15
1.1.8.3.- Metodología	pág. 15
1.1.8.4.- Nivel descriptivo	pág. 15
1.1.8.5.- En el nivel interpretativo	pág. 15
1.1.8.6.- En el nivel explicativo	pág. 15
CAPÍTULO II	pág. 16
MARCO REFERENCIAL	pág. 16
2.1.- Marco histórico	Pág. 16
2.2.-Teoría del color de Kueppers	Pág. 16

2.3.- El principio fundamental de la visión	Pág. 17
2.4.- ¿Qué es el color realmente?	Pág. 17
2.5.- Tres colores primarios	Pág. 17
2.6.- Los ocho colores elementales	Pág. 18
2.7.- LAS 11 LEYES DE MEZCLAS DE COLORES	Pág. 18
2.7.1.- Ley de la mezcla aditiva	Pág. 18
2.7.2.- Ley de la mezcla sustractiva	Pág. 19
2.7.3.- Ley de la mezcla integrativa	Pág. 19
2.7.4.- Ley de la mezcla cromática	Pág. 20
2.7.5.- Ley de la mezcla blanca y negra	Pág. 20
2.7.6.- Ley de la mezcla óptica	Pág. 21
2.7.7.- Ley de la mezcla rápida	Pág. 21
2.7.8.- Ley de la mezcla gris	Pág. 21
2.7.9.- Ley de la mezcla de colorantes	Pág. 22
2.7.10.- Ley de la mezcla de matices	Pág. 22
2.8.- Esquema básico de la teoría de los colores de Kueppers	Pág. 22
MARCO TEÓRICO	
2.9.- Naturaleza muerta: definición y teoría	Pág. 24
2.10.- Las uvas de Zeuxis	Pág. 26
2.11.- Ilusionismo como principio estético de las naturalezas muertas	Pág. 26
2.11.1.- Simbolismo latente	Pág. 30
2.12.- Las naturalezas muertas como documento de la historia...	Pág. 31
2.13.- ANTECEDENTES Y PRINCIPIOS	Pág. 32
2.14.- Presupuestos económicos	Pág. 32
2.15.- Escenas de mercado	Pág. 34
2.16.- Temas de bodegón	Pág. 34
2.17.- Cocinas	Pág. 34
2.18.- Bodegones	Pág. 38
2.19.- Postres y dulces	Pág. 39
2.20.- Flores	Pág. 43
2.21.- Instrumentos de música	Pág. 47
2.22.- Arte contemporáneo	Pág. 50
2.23.- Arte contemporáneo en el Perú	Pág. 51
2.24.- Las tendencias pictóricas de 1950	Pág. 51

2.25.- El post modernismo	Pág. 52
2.26.- Características del arte contemporáneo	Pág. 52
2.27.- La organización equilibrada del bodegón	Pág. 53
2.28.- Tipos de composición	Pág. 53
2.28.1.- Composición ortogonal	Pág. 53
2.28.2.- Composición diagonal	Pág. 54
2.28.3.- Composición vertical	Pág. 54
2.28.4.- Composición ovalada	Pág. 54
2.29.- Espacio compositivo forma y fondo	Pág. 55
2.30.- Glosario de términos	Pág. 56
CAPÍTULO III	
ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO	Pág. 58
3.1.- Instrumentos valorativos de investigación	Pág. 58
3.1.1.- Categorización valorativa gráfica	Pág. 61
3.1.2.- Primer nivel de investigación	Pág. 63
3.1.3.- Segundo nivel de investigación	Pág. 64
3.2.- Resumen de la investigación	Pág. 66
3.3.- Discurso crítico	Pág. 66
CAPÍTULO IV	
Resultados de la investigación	Pág. 88
4.1.- Conclusiones	Pág. 88
4.2.- Recomendaciones	Pág. 89
4.3.- Listado de referencias	Pág. 90
APÉNDICES	Pág. 91
4.4. Apéndice A	Pág. 91
4.4.1.- Instrumentos valorativos de investigación,	Pág. 91
4.4.2.- Procesos creativos por cada expresión	Pág. 91
4.5.- Apéndice B	Pág. 127
4.5.1.- Fotografías durante el proceso de investigación.	Pág. 127

RESUMEN

El investigador propone y describe el conocimiento de once leyes básicas de la teoría del color que constituye inexcusablemente parte integrante de la cultura general ya que aproximadamente el 80% de todas las informaciones que recibe el cerebro son, por regla general, de naturaleza óptica, estas mezclas están relacionadas con materiales opacos y translucidos y por la posibilidad de crear valores acromáticos a través de los colores fundamentales cromáticos y acromáticos, para lo cual se tomará en cuenta el género bodegón o naturaleza muerta contemporánea para generar diferentes sensaciones ópticas debido a que esta proporciona una variedad de temas convergentes y divergentes. Se utiliza un método iconográfico, iconológico para la interpretación de las obras. Analiza las imágenes desde la cromatología y la estética, que se resume en un discurso crítico. Analiza también el conjunto de las obras a través de la descripción e interpretación de distintas categorías así como la relación entre éstas.

Palabras clave: tesis, educación artística, investigación, leyes de color, bodegón.

ABSTRACT

The researcher proposes and describes the knowledge of eleven basic laws of the theory of color that constitutes inexcusably an integral part of the general culture since approximately 80% of all the information that the brain receives are, as a rule, of an optical nature, these mixtures are related to opaque and translucent materials and for the possibility of creating achromatic values through the fundamental chromatic and achromatic colors, for which the still life genre or contemporary still life will be taken into account to generate different optical sensations because it provides a variety of convergent and divergent themes. An iconographic, iconological method is used for the interpretation of the works. Analyze the images from chromatology and aesthetics, which is summarized in a critical discourse. It also analyzes all the works through the description and interpretation of different categories as well as the relationship between them.

Keywords: thesis, artistic education, research, color laws, still life.

INTRODUCCIÓN

El trabajo recrea las *11 leyes de mezclas del color* y las plasma como experiencias artísticas, basándose en la teoría de Harald Kueppers, con la finalidad de proponer a los docentes, estudiantes y aficionados del arte, las diferentes posibilidades de representaciones pictóricas, a través de un enfoque estético, estableciendo el valor de estas leyes sobre el género bodegón contemporáneo. Así tenemos:

En el capítulo I, Se aborda el diseño de investigación, el planteamiento del problema, la descripción del problema y los objetivos generales y específicos. Las justificaciones teóricas, metodológicas y el tipo de investigación al que pertenece el trabajo de investigación.

En el capítulo II, Está contenido el marco referencial de la investigación, que contiene el marco histórico teoría, del color de Kueppers, el principio fundamental de la visión, cuándo y por qué los colores cambian en su aspecto; función principal del órgano de la vista, las 11 leyes de mezcla de colores, el orden geométrico del color, teoría de los colores en la educación. En el marco teórico está contenido la definición y teorías del bodegón, antecedentes y principios, temas de bodegón, organización equilibrada del bodegón, tipos de composición, la composición en el friso de la naturaleza muerta, el espacio compositivo.

En el capítulo III, Se desarrolla el análisis cualitativo de la investigación y contiene los instrumentos de lectura estética: valoración pragmática en la que se refiere a las restricciones y se define hacia qué grupo de personas va dirigida; la paradigmática en la que se categoriza los cuadros y sus relaciones entre sí, la valoración icono-simbólica en la cual se desglosa los elementos de las imágenes y su significado; la sintáctica que es la relación de los elementos en la obra entre sí; la sintagmática que es la interpretación de los elementos, los instrumentos de valoración estética, la estructura y los valores estéticos de cada cuadro.

En el capítulo IV, Están los resultados de la investigación, se analizan las conclusiones según los objetivos, luego finaliza con el listado de referencias y los apéndices correspondientes con las fotografías del proceso de investigación.

Intención de la investigación

CAPÍTULO I

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1.1. Definición del problema

El escaso conocimiento de interpretación del género *bodegón contemporáneo* a través de las 11 leyes de mezclas del color de Harald Kueppers.

1.1.2. Descripción del problema

Nos encontramos en la Era de la Información. Más o menos el 80 % de toda la información que un hombre recibe es de transmisión visual. Esta referencia visual siempre es indagación de color. En el mundo visual las formas son solamente reconocibles cuando hay diferencias de color. Esto indica la importancia de una Teoría de los Colores en los procesos técnicos de la comunicación.

El estudio de este género es importante al inicio de la formación artístico-pictórico ya que a través de ella podremos estudiar las propiedades del color, tono, luminosidad, saturación y las diferentes técnicas pictóricas y así sensibilizar la percepción visual y la representación de los objetos, logrando establecer y garantizar las bases fundamentales del proceso de aprendizaje.

La relación entre el género bodegón y las 11 leyes de mezcla del color es un tema de gran complejidad; pero fácilmente comprendido, debido a que se basa en las experimentaciones de cada individuo en particular. Por ello el objetivo de esta investigación está enfocado en representar el bodegón en obras de arte a través de las 11 leyes de mezcla del color de Harald Kueppers.

He observado que los estudiantes de pregrado de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes “Diego Quispe Tito” del Cusco, hoy Universidad Nacional Diego Quispe Tito, carecen de conocimientos de las 11 leyes de mezclas de color.

1.1.3. Formulación gráfica del problema



Durante el desarrollo de las obras pictóricas los estudiantes sintieron bastante fascinación y entusiasmo ante la idea de generar un tipo de combinación de tonos a través de puntos y líneas poniendo en práctica lo aprendido sobre esta primera ley denominada mezcla óptica.

1.1.4. Formulación teórica del problema

¿De qué forma crear obras de arte a través del género bodegón contemporáneo con la aplicación de las 11 leyes de mezclas del color de Harald Kueppers puede propiciar mayor estudio del color?

1.1.5. OBJETIVOS

1.1.5.1. Objetivo general

Interpretar el género bodegón contemporáneo a través de las once leyes de mezclas del color de Harald Kueppers,

1.1.5.2. Objetivos específicos

a) Objetivo específico

Ofrecer una teoría de los colores de validez general y comprensible a cualquier estudiante de arte; pero basados en hechos prácticos y comprobados.

b) Objetivo específico

Interpretar desde el concepto cromático el género bodegón contemporáneo y sus características en relación a las 11 leyes de mezcla del color de Harald Kueppers.

c) Objetivo específico

Describir las diferentes sensaciones producidas en cada una de las obras.

1.1.6. JUSTIFICACIÓN

1.1.6.1. Justificación teórica

Con el estudio del color nos introducimos en una de las más complejas naturalezas plásticas entre los elementos morfológicos sin embargo los estudiantes, artistas y aficionados tienen que conocer las diferentes posibilidades de generar sensaciones y funciones plásticas; como elemento morfológico, atmósfera, contraste y sinestesia, de esta manera obtener confianza al desarrollar sus representaciones pictóricas. Por ello se tomará en cuenta la interpretación cromática del género bodegón contemporáneo a través de las 11 leyes de mezcla del color de Harald Kueppers.

1.1.6.2. Justificación metodológica

[Cromática. Desde el punto de vista general de la iconolingüística, la cromática se basa en la idea de que todos los colores que son comprendidos y expresados mediante los diferentes lenguajes icónicos pertenecen al acervo iconolingüístico cultural en el que

se fundamenta la manifestación del colorido de cualquier imagen en el pensamiento visual y en la comunicación visual. Por esto, todo color que se estudia bajo el enfoque de la cromática es considerado una coloración iconolingüística. La precisión de las referencias a la apariencia del color considerado como objeto de estudio cromático se fundamenta tanto en los principios como en las técnicas de especificación y medida de la cromática; es decir, de la ciencia del color aplicada al estudio iconolingüístico de las imágenes.

1.1.6.3. Justificación práctica

Puesto que las informaciones visuales por principio se componen simultáneamente de indagaciones y sobre la forma e informaciones sobre el color (también los colores acromáticos de una fotografía en blanco y negro son colores), cabe suponer que el 40% de todas las informaciones que un hombre recibe normalmente se refiere al color, sin necesidad de adentrarse en los aspectos estéticos y psicológicos.

Para realizar esta investigación el proyecto plantea la necesidad de realizar una búsqueda acerca del género bodegón contemporáneo y la interpretación estética cromática a través de las 11 leyes de mezcla del color de Harald Kueppers.

1.1.7. VIABILIDAD

1.1.7.1. De contexto

La investigación se realizó con alumnos de formación general de la Universidad Nacional “Diego Quispe Tito” del Cusco, de la Especialidad de Dibujo y Pintura, grupo C conformado por 14 estudiantes de pre grado durante los meses de julio a diciembre del 2018.

1.1.7.2. De recursos técnicos

Se cuenta con los recursos técnicos para desarrollar (materiales opacos, translúcidos y otros.). Así mismo se cuenta con los recursos materiales para la investigación como son: la cámara fotográfica, cámara de vídeo.

1.1.8. DISEÑO Y METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

1.1.8.1. Diseño de investigación:

Procesos creativos por apreciación.

1.1.8.2. Tipo de investigación

Descriptivo, interpretativo y explicativo en procesos cromáticos por apreciación

Son niveles enlazados en una investigación para procesos creativos por apreciación o expresión en el arte.

1.1.8.3. Metodología

Los métodos para la investigación en procesos creativos son:

1.1.8.4. En el nivel descriptivo: La observación y la lectura cromática.

1.1.8.5. En el nivel interpretativo: El análisis introspectivo del bodegón contemporáneo.

1.1.8.6. En el nivel explicativo: La explicación de las mezclas de color.

CAPÍTULO II

MARCO REFERENCIAL

2.1. Marco Histórico

Con el estudio del color nos introducimos en una de las más complejas naturalezas plásticas entre la de los elementos morfológicos. Sin que tal complejidad implique criterio de valor alguno en lo que se refiere al resultado visual de la imagen, es evidente que nos encontramos ante un elemento cuya naturaleza es cuando menos ambigua. Téngase en cuenta, por ejemplo, que aunque el color sea una experiencia sensorial que satisface determinadas funciones plásticas, no es lo mismo el color que utiliza un fotógrafo que el de un pintor, ni de una pintura al óleo se comporta del mismo modo que el de una acuarela.

No es casual que en el estudio de este elemento se hayan enfrascado ilustres físicos (Newton, Maxwell), fisiólogos (Hering), artistas (Kepes, Kandinsky), filósofos (Schopenhauer), poetas (Goethe), psicólogos (Arheim), teóricos del arte (R. Berger) etc. Casi toda estas disciplinas tienen que ver con alguno de los aspectos implicados en la naturaleza cromática, sería por tanto, ingenuo que este trabajo de investigación emprender un análisis exhaustivo de este elemento.

2.2. Teoría del color de Kueppers.

En el pasado existían muchas teorías del color. Muchas veces se originaron de experiencias empíricas, de contemplaciones individuales, de hipótesis o simplemente de intuición. Hoy tenemos nuevos conocimientos científicos que nos pueden guiar para la siguiente Teoría del Color que es lógica y demostrable.

Kueppers (2002) al respecto nos menciona lo siguiente:

La importancia de la enseñanza de los colores en el nuevo siglo de información está claro. Si uno piensa que cada hombre obtiene 80% de todas las informaciones por el órgano visual. Informaciones visuales siempre son informaciones de color. Porque las formas no pueden ser visualizadas o identificadas sino hay diferencias de color en el campo visual. Por eso es más y más importante que el aprendizaje de los

conocimientos de la Teoría de los Colores correcta sea introducido en las escuelas y en los medios visuales. (P.07)

2.3. El principio fundamental de la visión.

Luz y materia no tienen colores. Color es siempre y exclusivamente la sensación del observador. Por esto la enseñanza de color debe partir del sistema visual. El principio fundamental de la teoría de los colores es la ley que rige el funcionamiento del sistema de la visión.

2.4. ¿Qué es el color realmente?

Es la cadena de efectos que se producen entre la luz y la sensación del color. Luz de iluminación que cae sobre un objeto. Una parte de la luz es absorbida y cuando es tragada, aumenta la temperatura del objeto. La parte no absorbida de la luz, llamamos resto de luz, que es reflejada como estímulo a los ojos del observador. Después el ajuste del órgano de la vista como medio de adaptación a la Intensidad, al color de la luz y al contraste simultáneo, y donde es producido para cada punto de la retina un código eléctrico. Ello es enviado por los nervios ópticos al cerebro. De estos datos sin color está construida la imagen multicolor y tridimensional que ve el observador.

2.4.1. Los tres colores primarios.

Nuestra vista cuenta con tres tipos de células visuales, que administran tres tipos diferentes de sensaciones, correspondientes a los colores primarios rojo, verde y azul, Harald Kueppers (2002) en su libro “fundamentos de la teoría de los colores”, menciona lo siguiente:

En la retina del ojo humano normal existen tres tipos de células visuales, sensibles a las radiaciones de tres longitudes de onda diferentes, y que reciben el nombre de conos. Junto a ellos existen también los bastones, células visuales que por lo visto solo pueden percibir diferencias de luminosidad. Se trata de unas minúsculas antenas que recubren la córnea en número de unas quince mil por milímetro cuadrado. (p. 25)

2.4.2. Los ocho colores primarios.

Las ocho posiciones extremas de impresión del órgano de la vista las designamos con el nombre de “colores elementales” de acuerdo a la bibliografía de Harald Kueppers (2002) en su libro “fundamentos de la teoría de los colores”, menciona lo siguiente:

A los tres componentes del órgano de la vista (colores primarios) le corresponden ocho colores fundamentales, los cuales son las posiciones extremas, las posibilidades últimas, de sensibilidad ante los colores de la que es capaz el órgano de la visión. Estos ocho colores resultan de forma puramente matemática, por inevitable lógica. (p. 32)

2.5. LAS 11 LEYES DE MEZCLA DE COLORES.

Las leyes de mezcla de colores son diferentes posibilidades de interpretación del sistema de la visión. Siempre las leyes de mezcla son manipulaciones del órgano de la vista que tienen la misión de dar sensaciones concretas del color. Esta manipulación puede ser realizada en diferentes sitios de la cadena de efectos entre la luz y la sensación del color.

Kueppers hace la diferencia entre 11 Leyes de Mezcla de colores de las cuales las mezclas aditiva, sustractiva e integrativa son las más importantes.

2.5.1. La ley de la mezcla aditiva

Esta primera ley de mezcla de color debería entenderse el principio que a partir de unas variaciones de intensidad de las luces de color permite obtener por mezclas una diversidad de colores. Kueppers (2002) en su libro “fundamentos de la teoría de los colores” menciona sobre esta ley que:

Es el intento técnico para simular la forma de trabajo del órgano de la vista. Este principio constituye la base de la televisión en color. Los colores elementales aditivos reciben el nombre de negro, azul verde y rojo (p. 145)

2.5.2. La ley de la mezcla sustractiva

En este sistema los efectos de tres capas de filtros combinan sus poderes de absorción frente al blanco. Este es el principio de trabajo de la fotografía en color. Los cuatro colores elementales sustractivos reciben el nombre de blanco, amarillo, magenta y cyan. Al respecto Kueppers (2002) en su libro “fundamentos de la teoría de los colores” menciona sobre esta ley:

Se relaciona por la habilidad de absorción de materiales transparentes. Ahora necesitamos capas translúcidas en los tres colores elementales cromáticos Amarillo (Am), Rojo-magenta (Rm) y Azul-cyan (Ac), que son filtros coloreados. Como color de base se necesita el color elemental acromático Blanco (B), para llenar las diferencias. La variedad de los colores es producida ahora porque en cada capa de color, la cantidad puede ser variada entre cero y 100 %. Ejemplo: la fotografía cromática y el sistema de impresión con tres o cuatro colores. (p. 148)

2.5.3. La ley de mezcla integrativa

En esta mezcla los valores acromáticos se obtienen ante todo por cantidades parciales de los colores elementales acromáticos blanco y negro. Kueppers (2002) en su libro “fundamentos de la teoría de los colores” menciona sobre esta ley:

Está relacionada también por la habilidad del material de absorción. Pero ahora se trata de material opaco. Para esta ley de mezcla necesitamos los ocho colores elementales. Ahora tenemos que mezclar antes y entonces poner una capa de color opaco sobre un fondo. El color del fondo puede ser cualquiera porque la capa opaca es la reflectante. En esta ley se practica el principio de mezcla acromática. Es decir todos los valores acromáticos son producidos por los colores elementales acromáticos blanco y negro. Colores elementales cromáticos son necesarios solamente para producir los valores cromáticos. (p. 153)

2.5.4. La ley de la mezcla cromática

En esta ley los valores acromáticos se obtienen por neutralización mutua de los colores elementales cromáticos. Kueppers (2002) en su libro “fundamentos de la teoría de los colores” menciona sobre esta ley:

Se relaciona también al poder de absorción del material opaco pero solamente por los 6 colores elementales cromáticos. También aquí son mezclados primero para ser después pintados con una capa opaca. También aquí el color del fondo no tiene influencia ya que el fondo puede ser de cualquier color. Solamente ahora los valores acromáticos se realizan por las mezclas cromáticas; es decir por los colores complementarios que se neutralizan o apagan su cromaticidad unos a otros en valores acromáticos. (p.157)

2.5.5. La ley de la mezcla blanca y la ley de la mezcla negra

En esta ley se complementan con la mezcla acromática; es decir por todo el espacio del color (Romboedro). Kueppers (2002) en su libro “fundamentos de la teoría de los colores” menciona sobre esta ley que:

La mezcla blanca funciona con 4 colores elementales opacos B, Am, Rm y Ac. La mezcla negra necesita los otros 4 colores elementales Av, Ve, Rn y N. En estas dos leyes de mezcla los valores acromáticos son el resultado de mezclas cromáticas; es decir que los colores cromáticos se neutralizan y anulan su cromaticidad para formar los valores acromáticos. Pero aquí también los colores acromáticos negro y blanco son el agregado necesario para aclarar u oscurecer los matices, lo que no es posible en la Mezcla Cromática.

2.5.6. *La ley de la mezcla óptica*

Se refiere a la “capacidad de descomposición” de la retina. A partir de una determinada “pequeñez” los detalles ya no pueden ser percibidos individualmente. Kueppers (2002) en su libro “fundamentos de la teoría de los colores” menciona sobre esta ley:

Se produce por la habilidad de la retina de no poder descomponer pequeños detalles. El reconocimiento de estos detalles depende de la medida de los conos y de los bastoncillos. Estructuras finas no pueden ser reconocidas solas. Las reflexiones de ellas se mezclan en la vista en un matiz unitario. Ejemplos: Diferentes hilos cromáticos en una tela que son vistos por una lupa no pueden ser vistos solamente con el ojo. Como también la imprenta con tramas. Cuando existen más de 60 líneas por centímetro no es posible ver los puntos de trama solos. (p. 178)

2.5.7. *La ley de la mezcla rápida*

Kueppers (2002) en su libro “fundamentos de la teoría de los colores” menciona sobre esta ley:

Se produce por la lentitud de reacción de las células visuales. Cuando gira un disco con diferentes sectores cromáticos, ellos no pueden ser vistos particularmente cuando el disco tiene una cierta velocidad. Ejemplo: Una película en el cine parece presentar imágenes en movimiento porque el ojo no puede reconocer más que 24 imágenes solas por segundo (p. 178)

2.5.8. *La ley de la mezcla gris*

Es una forma diferenciada de la síntesis acromática. Pero en este caso los valores acromáticos ya no se forman únicamente a base de los dos colores acromáticos, sino que se les unen tres “colores auxiliares” acromáticos. Kueppers (2002) en su libro “fundamentos de la teoría de los colores” menciona:

Necesita también los ocho colores elementales opacos; pero aquí se agregan los colores auxiliares Gris-claro (Gc), Gris-neutro, Gn) y Gris -oscuro (Go). Junto con los dos colores elementales acromáticos tenemos aquí 5 colores acromáticos para mezclar. Esta Ley de Mezcla es el camino más seguro para mezclar matices y más económica para ahorrar pinturas caras cromáticas. (p.177)

2.5.9. La ley de la mezcla de colorantes

Se da siempre que se utilizan concentrados fuertemente colorantes con el fin de colorear grandes cantidades de material. Kueppers (2002) en su libro “fundamentos de la teoría de los colores” menciona sobre esta ley:

Es importante cuando se trata de colorear una masa de pintura blanca. Por ejemplo cuando un pintor quiere colorear un vaso lleno de pintura blanca. Para realizar esto necesita colorantes líquidos con los 6 colores elementales cromáticos Am, Rm, Ac, Av, Ve y Rn y el color acromático Negro. (p. 179)

2.5.10. La ley de la mezcla de matices

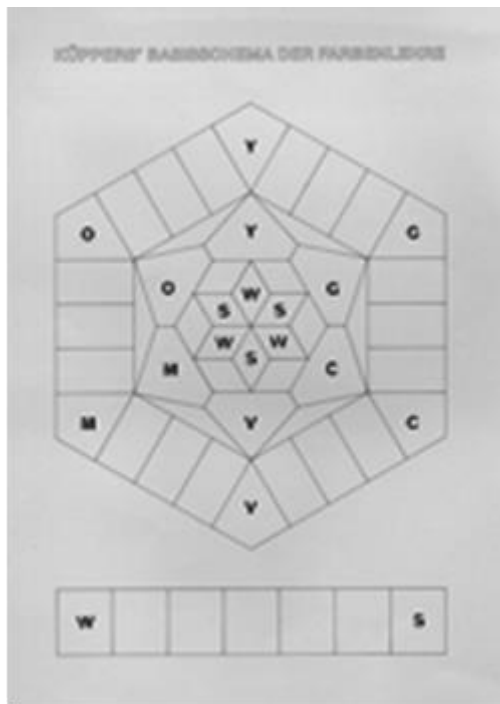
Describe aquella ley que se da cuando se mezclan gamas de un tipo cualquiera, tal como sucede por ejemplo en la paleta de un artista. Kueppers (2002) en su libro “fundamentos de la teoría de los colores” menciona:

Se relaciona para cualquier pintura opaca. Porque al fin es posible mezclar cada matiz con otro matiz. Por cierto es lo que hacen los artistas cuando mezclan pinturas de sus tubos sobre sus paletas antes de poner el color en el cuadro. (p.177)

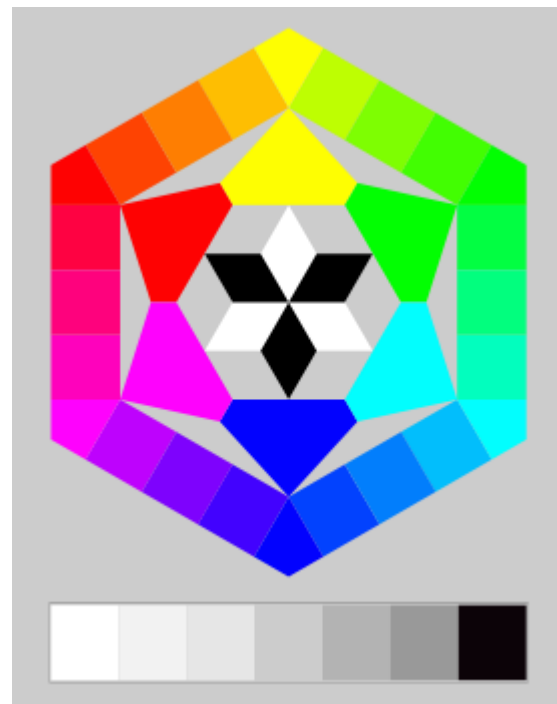
2.6. Esquema básico de la teoría de los colores de Kueppers.

Con este estudio se asimila un esquema geométrico conformado por 8 colores elementales. También se aprende cómo son mezclados los nuevos colores de tipo cromático de dos colores elementales cromáticos vecinos y cómo también son mezclados nuevos tipos acromáticos de los dos colores elementales acromáticos.

Aprendizaje de los esquemas de orden del color hexágono de los diferentes tipos cromáticos y la recta de los diferentes tipos acromáticos. Este esquema explica las leyes de la visión como también las diferentes Leyes de Mezcla.



Representación gráfica lineal del hexágono de Kueppers



Representación pictórica del hexágono de Kueppers

MARCO TEÓRICO

2.7. *Naturaleza muerta: definición y teoría*

No es insólito en la historia del arte que hechos y situaciones creados tiempo atrás por la práctica estética, hallen una explicación teórica y una clasificación adecuada sólo mucho tiempo después. La reflexión, a menudo incapaz de aceptar otras normas que las suyas propias, suele ir a la zaga del desarrollo que ha tomado la creación artística, siempre más atenta a los problemas del oficio. Tal ha ocurrido con la naturaleza muerta, la cual recibió una designación genérica mucho tiempo después de haberse establecido, formal y temáticamente, como un tipo especial de pintura; incluso había alcanzado ya, en tanto que género, el primer punto culminante de su desarrollo.

El término "naturaleza muerta" aparece por primera vez en Holanda hacia 1650 en inventarios de cuadros. Allí, sin embargo, lo vemos competir todavía con otras designaciones – "Fruytage" (cuadro con frutas), "bancket" o "ontbitj" (cuadros que representan banquetes o refrigerios) – que antes habían sido usadas con exclusividad para nombrar variantes especiales de naturalezas muertas. El término "stilleven" tomado del holandés no significaba originariamente otra cosa que "modelo inerte", "naturaleza inmóvil" ("leven"="modelo") el pintor y teórico del arte alemán Joachin von Sandrart (1606-1688) hablaba en 1675 en su tratado "Teutche academie der Edlen Bau-,Bild-und Mahlerey-Künste" de "cosas en reposo". Un siglo más tarde fue acuñado en Francia el concepto de "nature morte" para Du pont de Nemours (1779) parece que se trataba de una palabra nueva, ya que en una carta que escribió a la margravina Caroline –Louise de Baden creyó necesario explicar la palabra diciendo que eran "las cosas inanimadas" ("les choses inaniméss"); asimismo Jean Baptiste Descamps definió en 1780 el concepto de "nature morte" como representación de "objetos inmóviles" ("objets immobiles"). Pág.07 Naturaleza muerta Norbert Schneider

Durante el siglo XVII, siguiendo el ejemplo de la Académie Royale de París, fundado por Charles Lebrun, fueron surgiendo en la mayoría de los centros de cultura europeos, protegidas por las cortes, las primeras escuelas de arte; sus estatutos establecían una jerarquía entre los géneros de pintura enseñados en ellas. Al género de la naturaleza muerta se le asignó el rango más bajo, ya que la mera reproducción de

objetos inmóviles- flores en un florero, los restos de comida que quedan sobre la mesa, libros, documentos o paletas dejados aparentemente en desorden- no correspondían a las ideas de dignidad y jerarquía que según la etiqueta del absolutismo son expresión de lo sublime, elemento que, a su vez, se consideraba como el carácter distintivo del arte, así pues, el rango más alto le correspondía a la pintura de historia, esto es, a la representación de escenas bíblicas o mitológicas y de “actos estatales” ejecutados por príncipes y potentados, luego seguían los retratos. Cuadros de animales, paisajes y naturalezas muertas se hallaban en el inferior de la escala, puesto que tenían que ver o bien con animales inferiores o bien con la naturaleza inanimada.

Este esquema, determinado por normas ajenas al arte, correspondía en última instancia al orden establecido por el “árbol de Porfirio”: la realidad se halla constituida por un orden que va de lo inanimado –provisto o no de cuerpo –, pasando por lo animado, hasta llegar al hombre, poseedor de un alma inmortal y obra maestra de la creación. No es un azar que el canon de géneros pictóricos haya quedado establecido en el momento en que se consolidaba, a consecuencia de la lenta disolución de la sociedad feudal, el orden testamentario moderno. Este orden representaba un intento por parte de las élites sociales de encauzar, mediante la asignación del lugar que corresponde a cada grupo dentro del conjunto de la sociedad, la dinámica que amenazaba con quebrantar el sistema tradicional de privilegios.

Contra lo que pudiera suponerse, tal jerarquía en manera alguna era un modelo de organización heredado del feudalismo medieval; más bien fue un fenómeno típico del tránsito que condujo del modo de producción feudal a la forma de organización social burgués-mercantil, tránsito que tuvo lugar en la era del Absolutismo, el cual se había encargado de racionalizar las antiguas formas de poder político. El hecho de que el canon académico de géneros correspondía sólo parcialmente a la práctica de la pintura – aunque es cierto una pintura de historia, las más veces de gran formato, en cuanto a la concepción, la composición, así como en cuanto al monto de trabajo, era por lo general más difícil de ejecutar que una naturaleza muerta – se desprende de algunas declaraciones de pintores de la época anterior a la implantación del canon. Así, Vincenzo Giustiniani nos relata que Caravaggio autor de una *Cesta con frutos* muy admirada por la posteridad, dijo una vez que es igual difícilmente pintar un buen cuadro con frutos que uno con figuras humanas. Tal opinión pone de manifiesto, por parte de los pintores, una percepción selectiva y un modo de comprender el propio trabajo que no coincidía del todo con las ideas de los teóricos del arte oficiales. Tuvo que recorrerse

un largo camino hasta que estos tratadistas, que ahora representaban los intereses del público, estuviesen dispuestos a aceptar lo que tantos artistas ya habían expresado repetidamente en sus reflexiones: que desde el punto de vista técnico y estético, no tiene importancia que objeto se pinte –trivial o sublime –, ya que el mérito artístico es igual en ambos casos. Denis Diderot, quien en un principio había aceptado sin más la jerarquía de géneros en sus reseñas de Salón, se fijó en sus críticas tardías, sobre todo en las cualidades estéticas de las naturalezas muertas pintadas por Jean Baptiste Simeón Chardin. Sus cuadros eran “siempre naturaleza y verdad”, y Chardin, tan perfecto y “extraordinariamente veraz” bien podía medirse con los pintores de temas históricos.

En contraposición a la doctrina académica y a los criterios del mercado del arte, que reflejaron durante largo tiempo aquella doctrina, tanto los conocedores como los aficionados remuneraron a veces espléndidamente la labor artística de los pintores de naturalezas muertas. Se sabe por ejemplo que Ambrosius Bosschaert recibió por uno de sus cuadros de flores, la suma, entonces exorbitante, de 1000 florines. Jacques de Gheyn pudo exigir también un alto precio 600 florines por un cuadro de flores. A título de comparación mencionaremos que en el mercado holandés un buen retrato por lo general sólo costaba 60 florines. Más de un artista o “aficionado” debió haberle parecido el género de la naturaleza muerta como un campo particularmente apropiado para demostrar sus cualidades estéticas: el género exigía una reproducción estrictamente realista de los objetos, lo que trajo consigo un extremo refinamiento de la técnica pictórica, por ejemplo el descubrimiento de los distintos valores tonales de un color. En la medida en que los pintores de naturalezas muertas estudiaron su objeto – la “naturaleza”, como se decía en la teoría del arte- observándolo con toda exactitud, desarrollaron también una sensibilidad para escoger los medios estéticos más adecuados a su reproducción.

2.8. LAS UVAS DE ZEUXIS

2.9. *Ilusionismo como principio estético de las naturalezas muertas tempranas*

Las naturalezas muertas representaron desde un principio el género pictórico en el que los efectos ilusionistas se emplearon con la mayor consecuencia y radicalidad. Nunca faltaba la referencia al caso ejemplar de Seuxis, relatado por Plinio el Viejo en su “Historia natural”: El artista griego pintó cierta vez unas uvas de un modo tan apegado a la realidad que los pájaros, confundidos, volaron hacia ellas para picotearlas. El mismo

Zeuxis se dejó engañar por la misma trampa al tratar de correr a un lado una cortina que había pintado su rival Parrasio. Tales efectos ilusionistas alcanzaron en el siglo XIV cierta popularidad. Giotto pintó en 1305 el nicho de una capilla – un coreto – en el muro del Arco de Triunfo de la capella degli Scrovegni en Padua. El espectador se ve confrontado con la ilusión de una bóveda de nervios cruciforme de donde cuelga una lámpara en forma de jaula, y, además, con unas paredes donde se ve una ventana gótica ojival y unos frescos. Otros famosos ejemplos son los nichos de Taddeo Gaddi divididos por un estante central y enmarcados por un arco con rosetones en las dos esquinas superiores. En unos de los nichos vemos lo que parece ser una patena colocada de canto; en la parte superior, una píxide, así como dos botellas abombadas de cuello estrecho. En el otro nicho se distingue un candelabro y un libro (probablemente un misal). En lo esencial, pues, se trata de objetos litúrgicos. Presentándose de forma engañosa, son objetos de una desacralización que los despoja súbitamente de aquella cualidad mágica que les fue conferida en la práctica litúrgica como enseres realmente útiles.

Junto a tales murales ilusionistas, fueron apreciados a partir de los años sesenta del siglo XV los efectos de *trompe-Loeil* en el arte de la marquetería, y se encuentran ejemplos de estos trabajos tanto en el ámbito del arte sacro - repitiéndose la simulación de armarios o nichos para guardar objetos litúrgicos – como en la esfera de lo profano. Francesco di Giorgio Martini y Baccio Pontelli decoraron de esta manera los estudios de Federigo de Montefeltre, duque de Urbino en sus palacios de Gubbio y Urbino. El principio de estos trabajos puede describirse así: Las puertas provistas de un enrejado romboidal se pintan abiertas en diferentes ángulos, utilizando ampliamente las leyes de la perspectiva central (la “perspectiva artificialis”) con la intención de provocar la impresión de una vista instantánea y casual. Estas marqueterías suponen un alto grado de abstracción, ya que se renuncia a una composición policroma en favor de una estructura monocroma, compuesta a base de unas cuantas especies de madera de color suave, color que deben a la naturaleza o la impregnación con óleo sulfuroso o agua arsenical. Un verdadero engaño capaz de confundir al espectador no llega a producirse, debido al aislamiento del juego de luces y sombras.

En la pintura, sin embargo, este efecto engañoso fue buscado una y otra vez. El famoso cuadro *perdiz, guantes de hierro y flecha de ballesta*, de Jacopo de' Barbari, pintor veneciano que trabajó de 1503 a 1504 en la corte del príncipe elector Federico III de Sajonia, imita una pared de la que cuelgan estos objetos; tal vez se hallaba integrado

en uno de los muros del pabellón de caza para servir de diversión a los huéspedes. Hoy difícilmente nos dejaríamos engañar por este tipo de pinturas. Sin embargo, en aquel entonces su novedad era inaudita, y el pintor se dirigía a un público cuyos hábitos visuales habían sido adquiridos a través de la contemplación de cuadros menos ilusionistas. Las naturalezas muertas de Barbari están próximas a los estudios minuciosamente precisos de artistas alemanes contemporáneos, por ejemplo, de Durero o Lucas Granach el Viejo. Por ello se supone que el artista italiano había recibido una fuerte influencia, pintó el motivo de la perdiz muerta. Fue considerado por sus contemporáneos por ejemplo, por el doctor Scheurl – como un segundo Seuxis (“En Coburg ha pintado un venado con tanta exactitud, que los perros le ladran cuando lo ven”).

Algunos pintores holandeses del siglo XVII se esforzaron por conseguir, en sus “pinturas de pinturas”, efectos similares, pintando obras en las que una cortina corrida hacia un lado parece colgar delante del cuadro. El “quodlibet” fue cultivado por los pintores holandeses como una especie de “betriegertje”, como llamaban a este tipo de naturalezas muertas. El cuadro de Samuel Van Hoogstraaten que reproducimos muestra unas correas de cuero tensadas transversalmente sobre un marco de madera y sujetas con clavos, que sirven de soporte a varios objetos de uso cotidiano: útiles de escritura, tales como hojas de papel enrolladas, plumas, abrecartas, cera para sellar; cosas para el aseo personal, por ejemplo un jabón, brocha y cuchillo de afeitar, un peine y muchos objetos más.

Este ilusionismo, surgido en el medievo tardío, tan importante como principio estético dentro de la historia del género de la naturaleza muerta, y que está basado en una falsa interpretación de las impresiones alcanzadas a través de los sentidos, en una confusión de la realidad con la imitación artística bidimensional de esta, suponía un estudio sistemático de las leyes ópticas. El ilusionismo era una variante radical del nuevo empirismo que se abre camino en el arte del siglo XV, y que, en contraposición a la anterior utilización de modelos tradicionales, reconoció cada vez más el derecho a la experiencia y a la observación inmediatas “Imitación de la naturaleza” era la divisa repetida en casi todos los tratados de pintura del renacimiento. “Si la pintura pretende representar objetos visibles, tenemos que notar, en primer lugar, cómo se ven las cosas”,

Escribe Leon Battista Alberti en el segundo tomo de su tratado “sobre la pintura”, de 1437. Por su parte Leonardo da Vinci recomienda

en su “Libro de la pintura”: El espíritu del pintor debe ser igual a un espejo que siempre se transforma en el color del objeto que tiene delante.” En otro lugar escribe “digo a los pintores que uno nunca debe imitar el estilo de otro, ya que será llamado, en lo concerniente al arte, no un hijo, sino un nieto de la naturaleza. Dado que las cosas naturales existen en gran abundancia, queremos y debemos atenernos en primer lugar a ellas, antes que recurrir a los maestros que aprendieron directamente de la naturaleza.” Pág. N°13 Naturaleza Muerta Norbert Scheneider

La reproducción minuciosa de los objetos, tomando en cuenta cómo se realiza el acto de mirar, es un rasgo que distingue la pintura holandesa y francesa del siglo XV, en las que también encontramos los primeros elementos característicos de las naturalezas muertas, aunque vinculados todavía, como obra accesorio, a los motivos bíblicos. En Jan Van Eyck, Robert Campin y el maestro de la Anunciación de Aix, es posible aislar composiciones de naturalezas muertas dentro del conjunto del cuadro. Así, los nichos con arcos de medio punto pintados por este último artista sobre los profetas Isaías y Jeremías, con libros que se abren como abanicos, cajas de madera, cofrecillos o pequeños recipientes de barro, configuración que pretende dar una impresión de casualidad, podrían considerarse ya como naturalezas muertas puras, sino fueran por la relación que guardan con las figuras bíblicas situadas debajo sobre un rellano. Así, pues, todavía no se puede hablar de una autonomía de la naturaleza muerta en tanto que género. Lo mismo vale para los floreros pintados al reverso de retratos de comitentes o para las calaveras pintadas en ese mismo lugar, obras que no pueden considerarse independientemente de su relación con el anverso del cuadro.

Lo que llama la atención en estas obras tempranas, es el estudio obsesivo de los objetos y su calidad material, reproducida a veces con excesiva meticulosidad. La observación del artista se concentra especialmente en la influencia de la luz sobre el color de las cosas, que cambian su carácter según la hora del día. Temporalidad, variabilidad, casualidad eran, pues, las experiencias que conforman estos cuadros y que en lo sucesivo contribuirán el género de la naturaleza muerta como una forma especial de pintura. No sin razón acentuarán una y otra vez este tipo de cuadros la vanidad y el carácter transitorio de las cosas.

La representación “naturalista” unida al ilusionismo encuentra su paralelo en la filosofía medieval tardía del Nominalismo, que afirma que el mundo se compone

exclusivamente de cosas individuales (“singularia”). Según esta doctrina, las cosas mismas, en su propia esencia, no son reconocibles, tan solo su aspecto exterior, sensorialmente perceptible – y que puede resultar engañoso –, nos permite suponer que existen.

2.9.1.1. *Simbolismo latente*

Lo que llama la atención a primera vista es que ese empirismo radical haya podido vincularse a una interpretación teológica de las cosas como símbolo de los hechos de la historia sagrada. En la medida en que la esencia de las cosas se declaraba como irreconocible desde el punto de vista filosófico y estético, dado que solo su apariencia resulta accesible al entendimiento y los sentidos humanos, la teología del siglo XV y XVI, más que la edad media temprana y alta, pudo llenar el vacío epistemológico con una especulación a menudo traída de los cabellos en torno a significados simbólicos.

Según la hermenéutica medieval, las cosas tienen, junto a su significado cotidiano literal (“sensus literalis”), un sentido religioso triple que se remite al texto de la biblia, a saber: primero un significado alegórico relacionado con la fe; segundo, un sentido figurado que concierne a la moral cristiana; y tercero, un sentido anagógico que se refiere a las postrimerías del hombre. Mientras que el sentido literal se consideraba libre de ambigüedades, el sentido espiritual era susceptible de una variedad de interpretaciones que dependían de la posición teológica que se adoptase. Por esta razón, no siempre es fácil reconstruir la interpretación teológica que en cada caso inspiró a los artistas de la Edad Media tardía y del Renacimiento la elección de motivos que tenían como finalidad la edificación de los creyentes.

Erwin Panofsky ha hablado a este propósito de un “simbolismo latente” de una estructura religiosa profunda cubierta bajo el velo de las apariencias. Así, para citar solo algunos ejemplos entresacados arbitrariamente, si las cajas de madera en las naturalezas muertas conservaran el significado que tenían en las representaciones de la virgen María de los siglos XV y XVI, designarían el cofre en el que se encontraba oculta la deidad. Las representaciones de frutas, tales como uvas, peras y manzanas, contendrían, interpretadas positivamente, una alusión a la sangre de Cristo, a la dulzura de la encarnación de Cristo y al amor de Cristo por la iglesia. La cáscara de una nuez abierta, roída por un ratón – símbolo del mal –, significaría la madera de la cruz, y el dulce

corazón de la nuez, la naturaleza vivificante de Cristo. Pág. N° 17

Naturaleza Muerta Norbert Schneider

Afines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, las especulaciones religiosas fueron suplantadas por una erudición humanística que creó en los llamados emblemas sutiles símbolos, las más veces de intención moralizante, cuya interpretación estaba llena de obstáculos. Los emblemas se componían generalmente de tres partes: una breve divisa, una imagen (“pintura”) y, debajo, un texto en verso que explicaba la imagen (“subscriptio”). Por medio de numerosas investigaciones, se ha podido comprobar que las naturalezas muertas, y también los llamados cuadros de género, de cuyos detalles surgieron a menudo las naturalezas muertas, obtuvieron su simbolismo latente, al menos en parte, de tales emblemas. Los cuadros podrían ser, por un lado, contemplados y disfrutados exclusivamente en su apariencia estética. Las personas de cultura humanista – a los que los artistas, que luchaban por adquirir prestigio, trataban de imitar precisamente mediante esta “codificación” – podían además descubrir en ellos reflexiones morales, alusiones políticas o dogmas religiosos. Esta estructura doble correspondía al principio horaciano que tenía que cumplir toda obra de arte: combinar lo útil con lo agradable.

Las composiciones emblemáticas fueron a menudo influenciadas por acontecimientos político, económicos o socioculturales concretos. Un emblema como el de Roemer Visscher (“el matrimonio entre un loco y su dinero se acaba pronto”) se refiere claramente a la “fiebre del tulipán”, que se extendió en ese entonces por los países bajos, es decir, a las agitadas especulaciones con tulípanes llevadas a cabo por los ciudadanos holandeses en la bolsa de valores.

2.10. Las naturalezas muertas como documento de la historia de la cultura y de las mentalidades

Para el entendimiento de las naturalezas muertas tratadas en este libro, a veces será necesario referirse a los contextos simbólicos o a las alusiones emblemáticas arriba mencionadas. Sin embargo, no se llega a la comprensión de las obras conociendo únicamente su dimensión religiosa. Igualmente importante, sino más, es lo que éstas revelan de inmediato sobre intereses culturales y económicos, necesidades, escala de valores y preferencias del público para el que los artistas pintaban, sujetos a encargos o condicionados por el mercado del arte. En las naturalezas muertas holandesas del siglo

XVII, es posible en ocasiones deducir sólo del tema, para qué círculo social y en qué lugar fueron pintadas.

Las naturalezas muertas con pescado se relacionan con el ambiente de la Haya, con su rico mercado; la opulenta Haarlem era una ciudad especialmente abierta a las naturalezas muertas de desayunos al estilo de Willem Claesz Heda o de un Pieter Claesz, que demostraban un refinado gusto estético; Utrecht, que acogió a los refugiados de los países bajos del sur, prefirió la tradición flamenca de naturalezas muertas con flores.

De lo que se trata es de sacar a la luz las ideas y los ideales tácitamente expresados sobre los objetos cotidianos considerados dignos de representarse en cuadros. En efecto, las naturalezas muertas, aparte de servir como documentos de la historia de la cultura, dan testimonio de los cambios sufridos por las conciencias y las mentalidades. Nos instruyen, unas veces muy directamente, y otras discretamente, sobre cambios históricos en lo que respecta a la sensualidad, a la idea de la muerte o sobre la lenta penetración de los nuevos conocimientos logrados en el campo de las ciencias naturales en el modelo de la realidad heredado de la edad media.

Utilizando algunos ejemplos escogidos, van ser presentadas a continuación, en su desarrollo histórico, las peculiaridades del género de las naturalezas muertas, género pictórico que acompañó, comentándola visualmente, la transformación de la sociedad y la cultura al comienzo de la modernidad.

2.11. ANTECEDENTES Y PRINCIPIOS

2.12. *Presupuestos económicos*

Las formas tempranas de la pintura de naturalezas muertas en la Edad Moderna se desarrollaron durante una época caracterizada por evoluciones económicas y una incipiente disolución de las estructuras feudales en varios dominios de la vida. La temática de estos cuadros – escenas de mercado, cocinas – puede interpretarse como un índice de la nueva situación económica-social, puesto que testimonia una transformación de la escala de valores, así como un interés en los bienes creados gracias a los nuevos métodos de producción. Los Países Bajos fueron la región de Europa en la que fue más notoria la desintegración de las antiguas estructuras económicas basadas en la explotación de los beneficios por el señor feudal, y donde con mayor éxito se introdujo el nuevo sistema de economía capitalista. Formalmente, pertenecían al

inmenso reino de Carlos V (1515-1555), pero ocupaban dentro de él un lugar especial debido a su alto desarrollo económico, circunstancia que fomentaba las aspiraciones de autonomía política. Y a en el siglo XIII se habían convertido las provincias de Flandes y Brabante, con las ciudades de Gante, Brujas, Ypre, Lovaina y Bruselas, en centros de los gremios de artesanos. Aquí surgieron en el siglo XIV las primeras manufacturas. Gracias a sus métodos más eficientes de producción, terminaron por arruinar a los gremios de artesanos, ya que estaban en condiciones de suministrar al mercado una cantidad cada vez mayor de productos. En el siglo XVI, Amberes, el puerto Brabanzón de mayor capacidad – podían anclar en él hasta 2000 barcos -, llegó a ser el más importante centro comercial y financiero de toda Europa; las más renombradas casas comerciales - Fugger, Welser, Grimaldi – abrieron allí sus oficinas principales. Diariamente desembarcaban enormes cantidades de mercancías procedentes de ultramar.

En las inmediaciones de Amberes surgió una extensa industria de transformación en forma de trabajo casero, en la que se elaboraban – entre otros productos – telas, cristalería, jabón y azúcar. Pero no solo en el ramo de la industria se produjeron profundas transformaciones; no menos “revolucionario” fue el cambio experimentado por la producción agrícola. Un número considerable de personas ricas procedentes de las ciudades había adquirido de nobles venidos a menos – las rentas que cobraban se devaluaban constantemente a raíz de la inflación que trajeron consigo el oro y la plata ultramarinos – tierras que labraban según el nuevo método de emplear jornaleros. A principio del siglo XVI, el crecimiento de la población produjo un aumento en la demanda de comestibles; esta tuvo que satisfacerse desarrollando la economía agrícola, que no podía seguir siendo autárquica, sino que debía también producir para el mercado. Pág. N° 25 *Naturaleza Muerta*
Norbert Scneider

Las familias patricias no tardaron en reconocer en esta coyuntura histórica una oportunidad inmejorable de aumentar sus riquezas. El sistema medieval de los tres campos fue sustituido por la economía de rotación de cosechas, la cual permitía una explotación más efectiva del suelo; como consecuencia se dio un excedente en la producción agrícola. Esta intensificación de la producción fue justificada en una serie de tratados de economía agrícola – conocida bajo el nombre de “hausvaterliteratur”- que se remitían en parte a autores antiguos u obras medievales como los “Ruralium

commodorum libri XII”, del Patricio boloñés Petrus de Crescentiis (1230-1310), publicados en 1493, y que se consideran como el primer tratado moderno de economía agrícola. Además de estas innovaciones, sin embargo, siguieron aplicándose métodos de producción feudales o semif feudales, incluso por aquellos ciudadanos que habían adquiridos tierras.

2.13. Escenas de mercado

Si se piensa en la anterior escasez de víveres que reinaba en la población, la expansión de los bienes de consumo agrícolas representaba para todas las capas sociales una experiencia sobremanera positiva; tal experiencia reclamaba una representación visual. Pieter Aertsen, originario de Amsterdam, y que residió en Amberes de 1555 a 1556, pintó escenas de mercado en una forma que celebra casi patéticamente la nueva opulencia. Estas escenas llegan a adquirir tal significado que el tema sacro que debían ilustrar pasa literalmente a segundo plano; así quedaba puesta en entredicho la concepción tradicional según la cual las escenas de mercado sólo podían desempeñar un papel secundario en el contexto de las historias bíblicas. En su cuadro *Cristo y la mujer adúltera* se ha colocado la historia bíblica a la izquierda, en la profundidad del cuadro, mientras que el primer plano lo dominan campesinos que ofrecen loza, frutos en cesta, cebollas, zanahorias, pepinos y col...

2.14. Temas de bodegón

2.15. Cocinas

A veces no resulta fácil distinguir entre la representación de una escena de mercado y la de una cocina, género que también muestra en forma rudimentaria algunos rasgos típicos de las naturalezas muertas. Al igual que en los puestos de mercado, vemos con frecuencia mesas y aparadores sobre las que se han dispuesto cestas y bandejas con fruta y verduras. Así, la despensa (Bruselas) de Frans Snyders está compuesta de la misma manera que su puesto de fruta y verduras. En ambas obras, junto a la mesa repleta de vituallas, está sentada una mujer; pero en un caso se trata de una cocinera, y en el otro de una vendedora, la cual- acción que se consideraba obscena- está ofreciendo un higo a un joven. Muchas cocinas difieren de las escenas de mercado solo en cuanto a la escenografía. Aquellas suelen situarse en una oscura bodega, mientras que los puestos

de mercado a menudo aparecen junto a la pared de una casa y dejan ver a los lados una plaza abierta o una calle.

A pesar de la afinidad estructural, existen ciertas diferencias en cuanto al contenido. Mientras que los mercados ilustraban el hecho de la comercialización de la agricultura, en los cuadros que representan cocinas y despensas domina el punto de vista económico doméstica, sea que se trate de la casa de un señor feudal (a esto alude en la Despensa de Snyders el venado). Los frutos de la tierra exhibidos allí ostentosamente, prueban – dejando de lado que los cuadros exageran no poco la riqueza – que también en la economías domésticas no mercantilizadas eran tomados en cuenta los principios de la “Hausvaterliteratu”, en la que se abogaba por un mejor aprovechamiento del suelo mediante la extinción de la superficie laborable y la intensificación de la producción, mediante el cultivo de rotación, mejores métodos de abonar la tierra y la transformación parcial de la tierra labrantía en huertos.

El tema de la alimentación y del suministro de alimentos le interesaba particularmente al comitente o al comprador de cuadro. La “casa entera” (otro Brunner), como en ese entonces se llamaba a las casas feudales y burguesas, constituía en la edad moderna temprana un sistema económico cerrado, que generaba los medios de su propia subsistencia. La producción y preparación de los alimentos eran los problemas económicos más importantes de la sociedad. De ahí se comprende que en la iconografía les corresponda un papel preponderante.

Un ejemplo temprano de tales representaciones de cocinas lo encontramos en un cuadro de Ludger tom Ring el joven: delante de la chimenea el ama de casa da instrucciones a su criada en presencia de su hija pequeña sobre la manera como han de prepararse y servirse las viandas a un grupo de personas que puede verse en el fondo (se trata de una representación de Las bodas de Caná: cfr. San Juan 2, 1-12), la cocina está al ras del suelo, así como la despensa que sigue hacia la izquierda, donde un criado se ocupa en mover un barril sujeto con una cadena. Llama la atención el hecho de que los comestibles no solo se hallen en cestas y otros receptáculos, sino también- *cómo los peces que vigila un perro-* (sic) extendido sobre las baldosas. Por lo que hace a las comodidades, la cocina no se distingue de las otras habitaciones, tal como lo muestra el aparador con la cocina de Joachim Antonisz Uytewael, que data de 1605, se encuentran dispersos por el suelo pescados, frutas y verduras, aunque su tema propiamente dicho es la historia del hombre rico y del pobre Lázaro (cfr. San Lucas 16, 19-31), que se halla representada en el fondo de cuadro. Motivos bíblicos en torno a banquetes sirvieron,

pues, de pretexto, durante el siglo XVI y los comienzos del XVII, para reflexionar sobre los propios hábitos de consumo y sobre la actitud frente a la nueva riqueza que los mejores métodos de producción agrícola trajeron consigo.

Pescado y carne (p.ej. el ganso que la cocinera ha espetado en el asador) figuran como símbolos tecnológicos – piénsese sobre todo en la doctrina de las buenas obras, defendida por la iglesia católica-, representando el ayuno y la voluptuosidad de la carne. Ciertamente, en el cuadro de Uytewael no se subraya la oposición entre ambos símbolos; más bien se le ha superpuesto una serie de alusiones eróticas. El ave de corral que prepara la cocinera se asociaba entonces- como lo ha expuesto J. A. Emmens- a la expresión vulgar “vogrlen” (“follar”); peces, zanahorias etc. Eran considerados como alusiones abiertas al miembro viril. Este componente erótico se ve confirmando por la pareja galante sentada sobre el suelo, que sin duda era parte de la servidumbre, consideraba en ese entonces por sus señores como perezosa y proclive a la salacidad.

Esta combinación de cocinas y escenas bíblicas relativas a banquetes la encontramos también en la gran cocina de Pieter Cornelisz van Ryck. Fechada en 1604. El despliegue y aglomeración de grandes cantidades de carne de vaca y cordero pasados por el cuchillo, así como de carne de pluma, mariscos y cazas, contrasta con la moraleja que quiere transmitir el cuadro: en el fondo, detrás de la arcada, se está invitando a los pobres a que pasen a comer. Por tanto, el despilfarro de las casas feudales y burguesas es criticado por contrariar a la doctrina cristiana. A esto hay que añadir una vez más la asociación de la carne comestible con el placer carnal (“voluptas carnis” o “productividad de la carne”, como decía Lutero), asociación que tal vez tenga que ver con viejas supersticiones que establecían una analogía entre el consumo de carne y el fortalecimiento de la libido. Así, no sorprende que en el ángulo superior izquierdo aparezca una vieja desdentada que coge la pierna de cordero sostenida por la joven cocinera, la cual lleva al corpiño medio abierto, la vieja corresponde a todas luces al tipo de la Celestina.

No es posible decir con seguridad qué escena tiene lugar en el fondo de la cocina de Adrian van Nieulasndt. Quizás se trata de la historia de aquel proceso epiléptico que aparece en varios lugares de la biblia. La relación con lo que acontece en el primer plano la establecería el hecho de que en tales historias los demonios, cuando eran exorcizados, tomaban posesión de animales. Sea como quiera, no cabe duda de que despluma la muchacha cuyo escote deja ver la mitrad de los pechos tiene la función de simbolizar las impugnación de la carne.

Comparado con las obras de Nieulanddt y van Ryck, la acción descrita en el cuadro cocinera con comestibles, que se atribuye a Frans Snyders y data de la década 1630-40, se ha reducido notablemente. Vemos en el a una cocinera preparando la comida. La acción tiene lugar en una bodega. La cocinera muele especies en un montero- un cucurucho con clavo se encuentra delante de ella- para condimentar la verdura (alcachofas, espárragos, remolacha) y la carne que se va a guisar. De un cierto humor negro hace gala el artista al pintar la liebre muerta con las patas grotescamente estiradas o dobladas en ángulo. Sobre la repisa de la pared trasera se hallan guardados postres, entre los que distinguimos una empanada, limones- uno de ellos cortado-, una escudilla de porcelana con fresas y una botija verduzca, que hace juego con las dos copas de cuello nudoso. Pág. N° 41 Naturaleza Muerta Robert Schnaider

Todavía en el siglo XVII, una parte del ceremonial de los banquetes aristocráticos consistía en configuraciones plásticas de viandas de cortesía o en forma de empanadas, como parte de “manjares ópticos”, los cuales, como su nombre lo indica, más bien estaban pensados para halagar la vista que lisonjear el paladar. Así, los cisnes- empanadas que nos presenta la cocina de Adriaen van Utrecht, de 1629, o la de David Teniers el joven, de 1644, actualmente en La Haya, no son sino elementos decorativos que acaban de ser preparados en una cocina, compuestos de una base comestible- una empanada, que seguramente no estaba rellena de carne de cisne- y de partes disecadas del animal, el cuadro de Teniers contiene un número de alusiones a la situación política de entonces. Del cuello del cisne pende un emblema que muestra unas manos juntas y una vela ardiendo, símbolos de la fe. Teniers pintó este cuadro antes de que en 1651 entrase a trabajar a la corte del archiduque Leopoldo Guillermo.

Por esta razón, el antiguo título “La cocina del archiduque Leopoldo Guillermo” es incorrecto. Sin embargo, el artista toma partido a favor de los Habsburgo, nada menos que en la base histórica en que comenzaron las negociaciones de paz con el reino. El emblema con las manos juntas parece aludir a la intención de lograr un armisticio, aunque con la condición de que la contraparte acepte la política contrareformista de los Habsburgo, simbolizada por la vela ardiendo. La decoración emblemática, destinada a animar la conversación de los cortesanos en presencia de un manjar óptico”, no aparece en el cuadro de Teniers dentro del salón comedor de un palacio, sino como obra de las personas humildes, de los cocineros, en una despensa.

2.16. Bodegones

El hecho de que las provincias del sur de los Países Bajos permaneciesen dentro del reino de los Habsburgo trajo consigo que los pintores españoles cayeran bajo la influencia de los artistas de Flandes. Así, el tipo de cocinas creando por Aertsen y Beuckelaer fue retomado por pintores como Diego Velázquez. Francisco Pacheco y Antonio Palomino, denominaron bodegones” los cuadros pintados por Velázquez durante su periodo sevillano (1617-1623), ambos subrayaron en sus escritos sobre teoría del arte el carácter innovativo de estas obras. Palomino relaciona a Velázquez con el pintor antiguo Piraico, quien según Plinio, fue apodado “Rhyparographos”, es decir, pintor de temas humildes y sencillos. A juicio de Palomino, el mundo de imágenes de este pintor fue recreado por Velázquez. Ningún de los dos censuró que haya ejercitado primero en un género de pintura de bajo rango. Es evidente que el problema de establecer una jerarquía entre los distintos géneros no se planteaba todavía. En opinión de Pacheco, Velázquez encontró a través de sus bodegones un método para “imitar fielmente la naturaleza”. Al mismo Velázquez se le atribuye el dicho- probablemente apócrifo- de que prefería “Ser primero en la grosería humilde que segundo en la delicadeza”.

No puede pasarse por alto, en los cuadros tempranos de Velázquez, la influencia de los caravaggistas. También él prefería un ámbito oscuro en el que la luz incidiera lateralmente, iluminando intensamente objetos y personas, y proyectando fuertes sombras. Esta graduación de la luz puede observarse bien en el cuadro “Vieja friendo huevos”: la parte más brillante se encuentra en el manto de lino que cubre la cabeza de la mujer, confiriéndole un aspecto pálido y enfermizo, mientras que sus manos, más lejos de la fuente de luz, aparecen en tonos oscuros, dando la impresión de ser de cuero. Sobre la mesa, en el ángulo inferior derecho, encontramos reunidos un grupo de objetos típicos de naturaleza muerta: una vasija esmaltada de blanco sobre la que se encuentra un cuchillo que proyecta su sombra, un montero con su mano, una cebolla roja, una jarra con esmalte negro corrido hacia abajo, y una jarra de leche con esmalte blanco. La mujer bate unos huevos en un recipiente de arcilla con agua caliente que ha colocado sobre una estufa. A la izquierda, un mozalbete mira seriamente hacia el exterior del cuadro; sostiene en la mano izquierda un garrafa de vino rosado que refleja destellos de luz, y con la derecha abraza un melón con una mancha marrón al que se ha provisto de un cordel que lo sujeta en cruz, recordando un globo imperial. Junto a la

estufa, a la izquierda, vemos reclinada una reluciente olla de cobre. Dicho sea de paso, este motivo se independizará más tarde, p. ej. En Cornelis Jacobsz Delff. En una naturaleza muerta suya que se encuentra en Munich, el tono rojizo de los recipientes metálicos se extiende como un velo de luz sobre los manjares. También Chardin empleó con predilección el motivo de la olla de cobre colocada de canto.

Entre los bodegones de Velásquez figuran también el cuadro “Cristo en casa de Marta y María”, terminado en 1618. Su título se refiere a la escena de fondo (cfr. San Lucas 10, 38-429, de la que no se puede decir si es un cuadro dentro del cuadro, una imagen refleja en un espejo o a la vista que ofrece una ventana. Al igual que en Aertsen, quien Velásquez- por intermedio de un grabado de Jacob Matham- tomó la inversión del tema principal, de carácter sublime, y del tema secundario, de carácter trivial, se ha trasladado la escena de cocina al primer plano: una moza muele en un mortero un diente de ajo, con el que va a condimentar cuatro pescados que se encuentran en un plato, ordenados en pares. Pág. N° 47

Naturaleza Muerta Robert Schnaider

Evidentemente se trata de una comida de ayuno, lo es que puesto de relieve por los dos huevos que vemos sobre el segundo plato. El gesto de tocar con el índice el brazo de la muchacha tiene sin duda el carácter de una admonición: de acuerdo con la historia bíblica se le quiere recordar que la industria, la diligencia y el trabajo (la “vita activa”) no son suficientes: ha de practicarse además la “vista contemplativa”, el fervor piadoso y al fortalecimiento de la fe, que son muestra “mejor parte.”

2.17. Postres y dulces

Para la cultura gastronómica patricia y aristocrática, el postre significaba el cierre de los banquetes constituidos de seis, ocho, y a veces hasta nueve platos. Algunos cuadros ya habían mostrado anteriormente este motivo. El interés hacia él alcanzó su apogeo en la época en que fueron introducidos numerosos manjares como nuevos bienes de consumo suntuarios. Esto se aplicó especialmente a los confites que aparecieron hacia 1600 en las naturalezas muertas. La inclusión del azúcar, trajo como consecuencia un cambio revolucionario en el gusto. El azúcar utilizada en un principio solo con fines farmacéuticos, reveló a la miel como alimento y edulcorante desde que la caña, exclusiva de las zonas tropicales, fuera cultivada para su exportación a Europa, ya

no solo en el oeste de la India, sino también en las grandes plantaciones de Madeira, las Islas Azores y las Canarias, y, seguidamente, en al Brasil. La caña de azúcar se molía en las regiones de cultivo y su jugo espeso se transportaba para la preparación en vasijas de forma cónica.

La estructura cristalina del caramelo elaborado en Madeira y las Islas Canarias, llamada en ese entonces “azúcar de hielo” ha sido reproducida minuciosamente en especial por Georg Flegel (1563-1638) en su “Pan y dulce”. El cuadro francfortés muestra, sobre el primer plano de una mesa, frutas confitadas, como los dos higos de la derecha, revestidos con burdo cristal de azúcar. En parte las frutas han sido mondadas con la forma de las vocales. Se puede reconocer una gran O, pero también, a la izquierda, una A desmoronada junto a una hogaza de pan sobre la que se encuentra como un travesaño un terrón de azúcar recto al que se le acerca una abeja desproporcionadamente grande. También en la fuente de loza con ornamentos de azul se ven frutas confitadas, recubiertas con azúcar en polvo. En Flegel, el dulce adquiere una valoración religiosa: la decoración aparentemente superficial está cargada de alusiones sacras. Así, las vocales A y O (alfa ya omega) nos remite a Dios como el principio y el fin de las cosas. La referencia a Cristo se subraya mediante la cruz formada por el terrón de azúcar y el pan. Finalmente, la eucaristía es anunciada por el pan y el vino, este último servido en la copa ornamental con la decoración similar a las asas de un ánfora que determinan hacia abajo en forma de racimos de uvas. La mariposa alude a la obra redentora de Cristo, desde antiguo símbolo del alma y de la resurrección, puesto que se emprende el vuelo liberándose del cuerpo en apariencia inerte de la crisálida. El corazón a la derecha, en forma de un plan hecho de la masa de la hostia, parece ser una referencia al corazón de Cristo. El azúcar ha asumido completamente el valor religioso de la miel, la cual se equiparaba en la Edad Media a la “dulzura del espíritu”

Ciertamente, esta transfiguración espiritual del azúcar se entiende bajo el valor que ha alcanzado como un nuevo bien suntuario. En las décadas posteriores vario la estimación de esta al reconocerse prontamente que provocaba adicción. Chritian Hofmann von Hofmannswaldau puede por ello comparar al azúcar como la lujuria “la lujuria de estos tiempos es el azúcar” y en sus “Arias enamoradas” se lee: “el grato recuerdo/del placer del azúcar/quiere llenarme de miedo/quiere, el maldito bocado/ofendernos por un tiempo/lo que se degusta y nunca más se ha de degustar/está vacío de alegría y plagado de lamentos.

También en otras de sus pinturas, Flegel convirtió el ordenamiento de los elementos del postre en un escenario de luchas espirituales. Así, su pequeño postre se caracteriza por la oposición entre el papagayo y el ratón quienes representan esta vez los principios del bien y del mal. El ratón roe el azúcar y ha abierto ya una nuez símbolo de Cristo según San Agustín, puesto que la áspera cáscara remite a la madera de la cruz, mientras que la dulce fruta a parte dentro de la valiosa fuente de porcelana china, en parte delante de ella, representan los principios espirituales que en cierto modo serán custodiados por el papagayo de plumas verdes, el cual se ha posado encima del borde posterior de la fuente. El racimo de uvas y la copa de vino recargan adicionalmente el contexto religioso. También el clavel, asociado por los teólogos desde el medioevo tardío como la crucifixión de Cristo debido a la forma alveolada de sus hojas y flores, se encuadra dentro de este marco de significaciones. Finalmente las monedas deben de igual manera a la pasión de Cristo, puesto que evocan la traición cometida por Judas Iscariote por treinta denarios.

Las frutas y dulces de Flegel dispuestos escalonadamente, a la manera de un bufé, como lo pedía la etiqueta de mesa de la época barroca, se ofrecen a la vista lateralmente (tal como era lo normal en aquellas primeras naturalezas muertas, el borde anterior de la mesa se cierra paralelamente al marco del cuadro), mostrando en cambio solo una sección que reúne confites y frutas. En el centro de la composición se encuentra en la bandeja con dulces alrededor de la cual se agrupan platos de estaño con frutas, un cuchillo que sobresale del borde. Provisto de una empuñadura demasquiada, tajadas de pan, pasteles, exquisitas copas que sirven de apoyo para bandejas de frutas y, finalmente, un suntuoso vaso. Gracias a refinados soportes las bandejas y copas se elevan de tal manera que todas resultan casi completamente visibles, sin interferir entre sí. Este modo de representar los objetos es típico de las tempranas naturalezas muertas en las cuales predominaba el interés del comitente y del artista hacia la reproducción íntegra y no parcial de los objetos. Las cosas se consideraban tan valiosas, que no hubiera sido posible sustraerlas a la contemplación orgullosa de su poseedor en aras de los principios estéticos. También en este cuadro Flegel evoca nuevamente la temática de la resurrección, puesta de manifiesto en al detalle del papagayo, la mariposa hacia adelante, a la izquierda y la granadilla, que desde la Edad Media simbolizaba la resurrección retomando el antiguo mito de Proserpina.

El viejo principio de la representación aislada de bandejas, cestos y vasos se encuentran también en Osias Beert (aprox. 1580-1624), un pintor nacido en Amberes,

quien igualmente se había especializado en naturalezas muertas con postres. También él suele colocar una alta bandeja de plata con dulces y mazapán en el centro de su obra, tal como ocurre en el cuadro conservado en Stuttgart, el cual presenta por una parte un plato de estaño con ostras y un segundo plato con higos; a la derecha, se muestran aceitunas bañadas en aceite, una alta vasija de cerámica con castañas y, delante, limones. En efecto en la pintura holandesa de género del siglo XVII, las ostras fueron consideradas como un símbolo erótico-vaginal como por ejemplo. En “Comiendo ostras”, cuadro de Frans van Mieris el Viejo. Sin embargo, es probable que aquí tengan todavía el sentido que se les dan en el “physiologus”, un bestiario del siglo III d. c. que 55 capítulos interpreta la conducta de los animales a la luz de la moral cristiana. Según este tratado, el molusco es equiparable a María, madre de la exquisita “perla” (Cristo)

Un carácter muy parecido poseen los postres de Clara Peeters (1594-1657); quien también provenía de Amberes, pero que posteriormente se trasladó a Amsterdam (1612) y La Haya (1617). Como Beert, de cuyas pinturas parece haber tomado los objetos haciendo difícil la atribución de las obras firmadas, ordena frutas, nueces, dulces, pasteles en forma de letras, así como valiosas jarras y copas de cuello ondulado, en grupos que se suman evitando interposiciones. En la pintura conservada en Munich, la mesa, estrictamente paralela al cuadro, está cubierta con un tapiz y un mantel de damasco blanco, construyendo un fondo de muy pronunciado contraste que resalta los perfiles individuales de los objetos.

La naturaleza muerta de Beert representa, en cuanto a su composición, una temprana fase en el desarrollo de las obras de este género, la mesa sobre la que se encuentra dos valiosas fuentes de porcelana china del periodo de Wan-Li (1573-1619) en ese entonces artículos de importancia, llenas de fresa y cerezas, así como un plato de estaño como aceitunas y algunas copas, parece como elevada a la manera antigua, para posibilitar una visión total de los lujosos objetos producidos con precisión y dureza en el cuadro carente de densidad atmosférica. La escena representa el último o penúltimo plato de un banquete consistente de ocho o nueve. El cuchillo, el primer plano, usado en ese entonces comúnmente como el único cubierto, era compartido por todos los comensales. La libélula y al mariposa le otorgan una significación emblemática al motivo profano. Como en Georg Flegel, también en Osias Beert los principales del bien y el mal, representados por animales, combaten por el alma humana, la cual es simbolizada mediante fresas y cerezas, las frutas del “paraíso”. La mariposa como símbolo de la santidad y resurrección, se sitúa en oposición a la libélula, que según

Ulysse Aldrovandi y Thomas Moufetus era un subgénero de la mosca. Las moscas según reyes II, 1, (Belcebú: señor de las moscas) serían consideradas como animales del diablo.

2.18. Flores.

Fueron sobre todo los motivos florales los que a finales de la Edad Media le abrieron el camino a un género de naturalezas muertas más autárquico, que se desprendían ya de otras significaciones, en su mayoría relacionadas con el culto a la Virgen María. En los Países Bajos, el florero había sido ya un motivo central en numerosas representaciones tempranas de la anunciación, como p. ej. En el panel central del Altar de Mérode del llamado Maestro de Flemaller; así fue como a finales del siglo XV se impuso cierta independización de este tema, favorito en ese entonces. En un principio, sin embargo no se trató como un objeto completamente independiente, digno de representarse en un cuadro aparte. Hans Memling pinta p. ej., en 1490, un florero de mayólica sobre una mesa cubierta por un tapete al reverso del retrato de uno de sus comitentes. Este jarrón, ornamentado con el monograma en griego del nombre de Cristo, contiene lirios blancos, írides aquileas. Todas estas flores, a las que corresponde también una importante posición iconográfica en el Altar de Portinari de Hugo van der Goes, tienen connotaciones marinas. Así, el “*lilium candidum*” es el símbolo de la castidad y de la concepción sin mácula de la Madre de Dios. El íride como una especial forma de lirio caracteriza la posición de María como “*regina coeli*” “reina de los cielos”. La aquilea “aquilegia” se relaciona con el espíritu santo, el cual, según la narración del evangelista, cubrió con su sombra a María después de la anunciación. Considerando que el florero aparece en la parte posterior de un retrato, su función secundaria y únicamente atributiva se aclara solo en relación al personaje retratado. Las flores marinas atestiguan un voto cumplido a la Madre de Dios por parte del comitente; por tanto, un carácter de ofrenda. En el sentido de la interpretación de la pintura medieval, flores contienen aquí una significación religiosa oculta, son “integumente” (envolturas) simbólica o “figurae”.

Los sermones y la literatura edificante del medievo tardío, registros todos que comportaban agudas e ingeniosas construcciones alegóricas, ejemplificaron con predilección los preceptos morales relativos a la historia sagrada por medio de flores, y no solo porque, por un lado, satisfacían los ideales de belleza, sino también porque

poseían una importante y eminente significación dentro de la medicina popular; eran consideradas como hierbas curativas que se cultivaban en los jardines de los conventos para abastecer con ellos sus propias boticas.

“salvación” teológica y “curación” medicinal fueron vistas en la Edad Media como una unidad indivisible. De la aquilea se estimaba su poder para curar las heridas, y sus efectos paleativos durante las contracciones del parto, siendo por esto que encontrara principal aplicación como medicamento ginecológico, lo cual la unía teológicamente a los contenidos marinos que rodeaban los aspectos de la concepción y el nacimiento.

Un reflejo de este pensamiento lo representaban los floreros pintados en pareja, en 1562, por Ludger tom Ring el joven, el uno con lirios blancos y el otro con irides de un marrón con reflejos dorados. Sobre uno de los floreros corre diagonalmente, hacia abajo, una inscripción latina no reconocible en su totalidad, en el cual, según Paul Pieper, se completa en la oración “IN VERBIS IN HERBIS ET IN – PIDIBUS DEUS”, “en las palabras, en las plantas y en las piedras está Dios”. En esta frase se manifiesta la relación, derivada de la biblia, entre la revelación de la palabra teológica y el simbolismo de la curación botánica. (Aquí debería recordarse también la metáfora de las flores en la retórica del medievo, el “verbo florido”, como se designaba a la elegancia en el lenguaje oral.) Los floreros de Ludger tom Ring el Joven parecen haber sido pintados para servir de adornos de pared en una botica, puesto que la frase es el lema del pensamiento de la acción médica y farmacéutica tal cual fuera proclamado por Paracelso un cuarto de siglo atrás. A esto se ajusta el complemento “lapidibus” “en las piedras”. Alistair C. Crombie ha señalado que en la práctica medicinal y farmacéutica de esta época comenzó a implantarse el uso de medicamentos minerales.

Ludger tom Ring el Joven ha retratado las flores a la manera típica de las ilustraciones botánicas del siglo XVI, tal como lo requiere la exactitud cada vez mayor de la observación. El interés por la apariencia individual de los vegetales fue ya anunciado tempranamente por el famoso *pastos y hierbas* de Durero. De su “escuela” surgió Hans Weiditz, quien 1530 ilustró el libro de botánica de Otto Brunfels. Sus grabados, que sobrepasan con mucho en precisión a las descripciones del texto, buscan retener lo esencial de las plantas: “forma y disposición de raíces y ramas, configuración de las hojas, color y forma de las flores”. Esto vale también para las obras de Hieronymus Bock (1539) y de Valerius Cordus (1561), cuyas pinturas aún no muestran interés hacia la morfología comparativa, esto es, hacia la comparación de las formas de los vegetales.

El amplio desarrollo de las ilustraciones botánicas en los libros no puede ser tratado aquí, mas no debe olvidarse que es a partir de él que se abre el camino hacia una naturaleza muerta con flores “pura”, posibilitada también por los pequeños libros de láminas a la manera de los “archetypa” de Joris Hoefnagel que satisfacían el interés que sentían los comitentes de las cortes hacia las curiosidades. Hoefnagel estuvo en 1576 al servicio de Alberto V de Bavaria, duque de Wittelsbacher, y fue llamada posteriormente a la corte del emperador en Praga. Preparó para Rodolfo II algunos compendios de estudios naturales ricos en detalles, los cuales, en lo que a la configuración óptica de las páginas se refiere, están aún estampados con los recuerdos ornamentales de las miniaturas de fines de la Edad Media usadas en los libros piadosos, tal como en el “Hortulus animae”, “El jardincillo de las almas”. Su “Naturalismo” Ernst Kris parte de la frase fundamental “natura solo magistra”, “la naturaleza es la única maestra”; sin embargo, sus retratos, exactos en alto grado, no están todavía libres de sentencias ingeniosos y misteriosos jeroglíficos, que tienen la función de aludir a un significado profundo.

Según Carel van Mander, Lodewijck debió pintar ya naturalezas muertas con flores puras, pero no se ha conservado ninguna obra suya de este tipo. Ciertamente, bajo su influencia, Jacques de Gheyn II y Ambrosius Bosschaert, ambos de Amberes, crearon sus piezas florales que sirvieron de modelo a los pintores posteriores. Bosschaert, quien trabajara largo tiempo en Middelburg, la capital de la provincia holandesa de Zeeland, fue el fundador de una “dinastía” especializada en este tema. Tres hijos, dos cuñados y un yerno continuaron la tradición empezada por él. Su obra más famosa es el florero colocado delante del arco abierto de una ventana. Se trata de un cuadro de pequeño formato (62x46 cm), que a la manera de un *trope-l'oeil*- nótese el estricto paralelismo de la obra que permite una mirada hacia el exterior, hacia un paisaje que se extiende sobre una costa marina, atravesando por una cadena de montañas y colinas, y se desvanece en la distancia en un delicado azul de suaves contornos. En la parte inferior, el florero marrón, adornado con rostros en relieve, semejantes, esta densamente engalanada con abundancia de flores. Las rosas se inclinan hacia el borde, entrelazadas con jacintos y lirios de los valles. Hacia los lados y hacia arriba se observan, entre aquileas (al lado izquierdo del marco de la ventana), diferentes clases de tulipanes, violetas, caléndulas, anémonas, coronas imperiales y, en la cumbre, el íride amarillo. Hacia la izquierda, sobre el apoyo de la ventana, reposan dos claveles; uno en su capullo, el otro abierto plenamente en flor; y a la derecha dos extrañas especies de

caracoles, se ha notado que Bosschaert, en la radiante composición de su naturaleza muerta, une flores que retoñan en diferentes épocas, por lo tanto, se trata aquí de un típico arreglo ideal, del retrato de una enciclopedia de botánica. Cuadros como estos, tal como lo prueban las representaciones de los gabinetes de curiosidades, fueron realizados para las colecciones de las cortes dedicadas a la “scientia amabilis”. Ellos ofrecían el reemplazo óptico de las flores reales, rápidamente perecederas. Este es también el caso del ramo de flores de Jan Brueghel el Viejo, pintado después de 1607 y perteneciente a la Alte Pinakothek de Munich, y del cual se encuentra una pequeña variante en el Kunsthistorische Museum de Viena. Contrariamente a Bosschaert, Brueghel no escoge ningún paisaje como fondo. La infinidad de flores que se elevan desde una maceta de madera “blompot”, empinándose, está más bien atrapada por un fondo oscuro, contraste que las hace resplandecer. Mientras Bosschaert deja entrever una preferencia por la costosa floricultura de ese entonces, mezclando solo pocos ejemplares silvestres y de prados, para Brueghel es precisamente esta tierna flora, de una riqueza a veces poco identificable (se han contado 130 especies), la que entrega el modelo básico para este “tapiz” en efecto, se puede hablar de un tapiz puesto que todos los retoños se impulsan hacia adelante como desde una superficie plana. En Brueghel, el ramo se construye en su base por flores relativamente pequeñas, siendo las superiores de mayor tamaño, contradiciendo las “leyes” estéticas hoy aceptadas en lo concerniente a la gravitación composicional. La corona imperial se eleva con su largo tallo, precisamente como coronación, bajo su gladiolo azul, el cual se encuentra flanqueado, a la izquierda, por lirios blancos, y, a la derecha, por la umbela roja de una peonia. El campo central lo configuran variedades de tulipanes a los cuales también Bosschaert les prestó una especial atención. La posición expuesta de la corona hace suponer que Brueghel quiso introducir conscientemente una alegoría política e imperial. En 1607, cuando fue pintado el cuadro vienés, el muniqués debió aparecer poco después el duque Maximiliano de Bavaria, quien tomó con el grueso de sus tropas la ciudad imperial protestante de Donaeworth, reconvirtiéndola al catolicismo e incorporándola a sus dominios en nombre del emperador Rodolfo II, quien había sido educado dentro de los preceptos jesuitas de la Contrarreforma. Este triunfo, que provocó la agrupación de las cortes protestantes en la Unión Evangélica y como contraparte la función de la Santa Liga a (1607), fue celebrado como un triunfo del poder imperial que se erigía en el protector de la fe de la iglesia.

Salta a la vista que Brueghel también ha introducido fresas, frambuesas y zarzamoras en su ramo de flores. Fundamentalmente debe afirmar que, incluso ya dentro de la época moderna, las flores ornámenteles eran escasamente diferenciadas de los otros tipos de plantas de retoños. Las fresas, que brotan y fructifican simultáneamente fueron por esto incluidas dentro de la categoría de las flores, tal como ya lo mostrara la vegetación del pequeño paraíso, como alimento de los niños muertos prematuramente y también como un símbolo marino.

2.19. Instrumentos de música.

Desde el siglo XV las escenas de música fueron un tema favorito de la pintura. Primero las encontramos en contextos bíblicos p. ej. En formas de exaltación musical de la magnificencia divina por los ángeles (tal como ocurre en el altar de Juan van Eyck en Gante). Más tarde, sin embargo, el motivo recayó cada vez más dentro de un contexto alegórico místico y hedónico. Aquí se alude solamente al motivo del poder de la música expresado en el mito de Orfeo, quien apacigua a los animales con el sonido de su lira.

Una famosa escena musical de principios del siglo XVI es la fiesta campestre de Giorgione, 1510. Dos hombres de distinto origen ejecutan música en compañía de dos figuras femeninas desnudas comprendido esto alegóricamente sobre la cumbre de un paisaje bucólico del Véneto: la música se erige en este caso como el símbolo de la comprensión armónica entre las diferentes clases sociales. Tomando en cuenta la constante aparición del tema de la música en la pintura italiana del renacimiento, y sin mencionar las “tertulias alegres” holandesas de fines del siglo XVI y principios del XVII que muestran a una juventud frívola y lasciva, cantando y tocando instrumentos en tabernas o en palacios de personajes prominentes, y menos aún de la inserción de la música como un signo positivo dentro de la armonía familiar, parece curioso que el género de las naturalezas muertas musicales haya sido desarrollado en su forma pura solo por un artista, Evaristo Baschenis, y, además, como una derivación de aquellas representaciones de tertulias y escenas religiosas o mitológicas. De Baschenis sabemos muy poco. Nacido en 1607, provenis de una familia de pintores. Se ordenó de sacerdote, profesión que ejerció paralelamente a la de pintor en su ciudad natal, donde permaneció toda su vida y murió en 1677. Su temática no se limitó a instrumentos de música, también se especializó en representaciones de frutas y hortalizas. Su pincel creó también

cuadros de género, y además un retrato de grupos que muestra al propio artista tocando el clavicordio y a un viajero acompañante tañendo el laúd.

Baschnis pintó sus obras de instrumentos musicales por encargo de aristócratas; aún hoy muchas de sus obras se encuentran en palacios y villas de Bérgamo y sus alrededores. Es posible suponer que muchos de sus cuadros, casi exclusivamente con instrumentos de cuerda, son retratos individuales de costosos instrumentos pertenecientes a su prominente clientela, como los que fueran fabricados en la ciudad vecina de Cremona por los Amati, una familia campesina de violinistas. Los violines de los Amati constituyen a menudo el centro de la composición, tal como en la famosa pintura de la Galería de la Academia de Carrara de Bérgamo. En ella la mirada resbala desde la voluta hacia el clavijero, sobre el cual se enroscan las cuerdas demasiado largas y tensadas vigorosamente, para llegar al puente, entre las ranuras acústicas, lo cual marca el punto culminante en el arreglo de estos instrumentos representados en un fuerte escorzo. Característico de Baschenis en su sensibilidad altamente desarrollada para la plasticidad de las cuerdas, para sus notables maderas laqueadas, dispersas dentro de un intencionado caos sobre una mesa paralela al cuadro, y cuyas cajas acústicas, de un tono bronce, casi rojizo, se levantan por delante de una pared con reflejos oscuros y homogéneos. El punto de observación se encuentra tan bajo exactamente a la altura del puente del violín, que los instrumentos, en parte ocultos entre sí o retraídos sobre sí mismos, solo pueden ser percibidos de forma parcial. A la derecha p. ej. Se eleva aisladamente la voluta del clavijero, apoyado sobre el lado menos largo de la mesa: solo se divisa una parte de su caja de resonancia. Sobre este, encima de la mesa, se encuentran un laúd y una tiorba impidiendo la visión del lado frontal del violoncello, de sus ranuras acústicas y de los trastes y de los trastes. El instrumento de la izquierda aparece como un segmento semicircular con sus radios; por medios de los haces de luz y del tenue resplandor del barniz opaco solo se puede adivinar su estructura estereométrica, la misma que está claramente lograda en el caso del laúd con las angostas ranuras listadas, colocado boca abajo, a la derecha.

El cuadro capta la situación que se produce cuando los músicos han salido del salón después de concluir el concierto, abandonando los instrumentos y la partitura leída conjuntamente. Baschenis consigue el atractivo especial de su estética pictórica a partir de este momento causal, en el que se ignora la funcionalidad de los instrumentos, ofreciéndose a la vista del espectador la calidad de su fabricación manual y de sus materiales.

No obstante, sería injusto entender las naturalezas muertas de Baschenis solo como un homenaje hacia el altamente desarrollado arte cremonés en la fabricación de violines. Sus cuadros tienen, aparte de esto, un contenido simbólico, el cual junto con la alusión al sentido del oído se relaciona también con una tradición de la teoría musical que se remonta a la antigüedad. Como es sabido, Pitágoras ya había entendido las proporciones musicales, el principio del monocordio y la división de la cuerda como una ordenación numérica determinable “*numerus*”, que reflejaba la armonía del universo. Según el tratado “*De música*” de San Agustín, ampliamente divulgado en Italia desde su edición en Venecia en 1491. Los tonos que perciben los sentidos, los “*numeri sonantes*” remiten a Dios como el “*creator omnium*”.

Desde la Edad Media se le otorga también a la música una función terapéutica, Johannes de Muris (aprox. 1290 a 1351) escribe en su “*Summa Musicae*”, (*Musica medicinalis est et mirabilia operatur, música morbicurantur, praecipue per melancholiam et ex tristitia generati*), “la música es medicina y obra milagros, la música cura enfermedades, principalmente aquellas generadas por la tristeza y la melancolía”. En la naturaleza muerta con instrumentos de música se expresa claramente los aspectos cosmológicos y terapéuticos de la música. Debido a su “*Colorido soso*”, la crítica no atribuye este cuadro al propio Baschenis, sino a su taller. Como quiera que sea, no cabe duda que fue concebido por el artista de Bérgamo, el cual como lo ha escrito Marco Rosci recibía por lo general encargos para la creación de parejas de cuadros con instrumentos musicales. Él solía pintar uno de los dos, y encargaba la ejecución del segundo a otros miembros de su taller, retocándolo solo al final en conformidad con el cuadro pintando por él inicialmente. La pintura colonesa posee un carácter descolorido y sombrío, en él predominan los tonos grises y negros (como en el armario de ébano con incrustaciones ornamentales de marfil). La turbia atmósfera es motivada por la luz de la vela situada detrás de la negra cortina colgada en forma de bambalina, la cual absorbe la débil luminosidad que solo un pálido brillo recae sobre los instrumentos espineta, guitarra, salterio, fagot, flauta, violín, laúd sobre el armario y sobre la esfera celeste ubicada en el centro. Fuertes líneas de sombra envuelven a los instrumentos, por otra parte fácilmente reconocibles (como la espineta y el salterio a la derecha), dentro de una penumbra nocturna. La posición de la esfera celeste en el cuadro es significativa, remite al espectador al signo de escorpión. Ya en la antigüedad se había difundido la idea de que la constelación de escorpión se encontraría a la entrada del Hades. En la capa estrellada del emperador Enrique II (hoy dentro de los tesoros de la catedral de

Bamberg) los signos de escorpión y cáncer son caracterizados como símbolos de la desgracia: “scorpio dum oritur , mortalitas ginnitur”, “cuando sale el escorpión, está próxima la muerte” no es posible reconstruir el motivo concreto al que se refiere el cuadro colonés. Debe contener, sin embargo, indicios del melancólico estado de ánimo de su comitente, el mismo que, bajo el régimen de escorpión, desea encontrar un paleativo a sus penas en la música; pero esta, ya ejecutada y caída asimismo dentro de esa oscuridad nocturna, tal vez ya no consiga ayudarlo.

2.20. Arte contemporáneo

La pintura del siglo xx ha expresado mejor que cualquiera otra de las artes, con excepción de las audiovisuales, las angustias del hombre contemporáneo. El arte contemporáneo se distingue por la ambigüedad y contradicción. Para entender este término debemos aclarar en principio el significado de los términos que lo conforman: Arte es un término que proviene de un vocablo latino que hace referencia a todo tipo de destrezas, habilidades intrínsecamente creadas por el del hombre para expresar su visión sensible del mundo real o imaginario a través del uso de recursos plásticos, sonoros o lingüísticos. *Contemporáneo* es una palabra que se refiere a aquello perteneciente o relativo a la época en que se vive. Quienes vivieron en la segunda mitad del siglo XVIII, por ejemplo, fueron contemporáneos a Wolfgang Amadeus Mozart, no así quienes nacieron en el siglo XX.

Luego de este paréntesis pasamos a definir el concepto unificado. Se define como arte contemporáneo a todas las obras artísticas producidas en nuestra época. Por supuesto, esta definición dependerá de quien la pronuncia. El arte producido en el siglo XIV era el arte contemporáneo de la gente que vivía en el año 1300.

Lo contemporáneo, de todas formas, puede entenderse de diversas formas. Para algunos especialistas, el arte contemporáneo es aquel surgido en la historia inmediata (en las últimas décadas). Para otros expertos, se entiende como arte contemporáneo al desarrollado a partir de la Segunda Guerra Mundial (1945). Una versión más amplia de la noción extiende el arte contemporáneo a lo largo de todo el siglo XX e, incluso, hay quienes creen que el arte contemporáneo es el que surgió en la Edad Contemporánea (que se inicia a fines del siglo XVIII). Esto significa que, dependiendo de quién utilice el concepto. Hay ciertas variantes que pueden aparecer en torno a la fecha de la que se está hablando.

2.21. Arte contemporáneo en el Perú

Surge posterior al movimiento indigenista 1940-1947, como consecuencia de la pintura moderna, donde se dan dos tendencias desde el “universalismo intransigente” hasta el “universalismo compromisorio”, en el cual nuestros artistas plasman en sus obras las nuevas propuestas pictóricas modernas traídas del exterior, que la hacen propia y las crean llena de vivencias y reflexiones.

Una creativa forma de interpretación de plasmar y de fuerza expresiva dada por los artistas peruanos es lo que han movido el interés por sus obras, que han hecho que evolucione a gran velocidad sus pinturas siendo muy discutible e imprescindible en el espacio pictórico mundial.

2.22. Las tendencias pictóricas de 1950

En los años 50 pueden distinguirse dos grandes tendencias: *La abstracción o universalismo intransigente*, representada principalmente por Fernando de Szyszlo (Lima 1925), este estilo pictórico se convertiría en la tendencia principal. David Herskowitz (EE.UU. 1925) y Miguel Nieri (Lima 1931), Miguel Ángel Cuadros (Lima 1928), Ella Krebs (Lima 1926). Otros artistas son: Alfredo Ruiz Rosas, Francisco Espinoza Dueñas, Antonio Maro, Ángel Chávez (Trujillo 1929- Lima 1995) y el ancashino Armando Villegas. Otro artista famoso en sus últimos años es Víctor Humareda (Puno 1920 - Lima 1986) y Venancio Shinki.

Este estilo de pintar marca, el inicio de las figuras geométricas, luego del informalismo europeo y el expresionismo abstracto norteamericano. La abstracción se había convertido ya en un eje dominante del arte peruano. Y en segundo lugar *el figurativismo indigenista o universalismo compromisorio* Su influencia subsistiría en pintores como Aquiles Ralli (Callao 1920), Óscar Allaín (Trujillo 1922) y Ángel Chávez (Trujillo 1929-Lima 1995). Utilizan la temática respecto a un mundo de recóndita dimensión mítica esperando encontrar la verdadera identidad peruana. Hasta que se logró la asimilación de las formas foráneas al contenido autóctono.

Pintura de Ángel Chávez López: (Huanchaco, Trujillo, 1984)

Sus pinturas representan personajes netamente peruanos utilizando colores intensos, de gran colorido en figuras con solidez y cargadas de cierta voluptuosidad.

2.23. El posmodernismo

Comprende tendencias que pueden resumirse en neo indigenismo, neoabstraccionismo, neoexpresionismo y neopop-art. quedando englobadas en la categoría de “posmodernismo”, ampliamente usada hoy. Estos cambios en la escena artística adquirieron un nuevo protagonismo, nace una nueva generación con independencia de la expresión plástica que confluye en tendencias y estilos diversos. Tenemos también artistas en el campo del Hiperrealismo como: Juan Pastorelli (Arequipa 1943) y Bill Caro (Arequipa 1949). Pintores como el arequipeño Moico Yaker (1949) quien retrata la historia como narrativa pictórica con iconografías religiosas, Eduardo Cervantes (Huánuco 1950) que aborda la temática de un realismo poético; a Hernán Pazos (Lima 1952) a través de su abstracción crea símbolos con colores limpios en espacios de presencias irreales.

2.24. Características del arte contemporáneo

- a. Existe una cierta inestabilidad de tendencias, que expresan con libertad los esquemas o criterios estéticos autóctonos.
- b. Aportan ideas nacionalistas que actúan bajo el signo de la libertad de expresión y del derecho a buscar en el estilo moderno un nuevo lenguaje de expresión.
- c. La obra en general es de tema, material y técnica libres pues, consideraba necesario reivindicar la independencia de la expresión plástica.

El Perú se enorgullece de tener figuras máximas del arte pictórico, cuyos niveles de importancia son superiores al resto de los demás pintores y que actualmente conviven en el vasto panorama estético creador con un prodigioso sentido de la armonía cromática y apoyada con el equilibrio de la composición como elemento de superación técnica.

Algunos artistas jóvenes demuestran el alcance de mayor técnica pictórica a través de sus producciones pictóricas con estética traídas del exterior, llena de vivencias y reflexiones nos muestra gran fuerza expresiva y de un realismo mágico, con misterioso cromatismo nos brindan nuestros artistas plásticos como: Carlos Revilla, Juan Pastorelli, Fernando de la Jara, Elda di Malio, Alejandro Alayza, Julia Navarrete, Luz Negib, José Tola, Ramiro Llona, José Antonio ‘Cuco’ Morales, Carlos Enrique Polanco,

Kitty Rodrigo, Maricruz Arribas, Efraín Vidal, Ricardo Wiese, Katia Landauro, Denise Mulanovich, Miguel Collantes, Iván Huerto y tantos otros cuya calidad plástica y estética es ampliamente reconocida en nuestro medio y les merece reconocimiento internacional.

2.25. La organización equilibrada del bodegón.

La composición es un arreglo de los elementos del dibujo llevado a cabo de manera que de ello resulte un conjunto organizado, unitario y armónico placentero a la contemplación. (Parramón 2005, p. 103)

Un dibujo bien compuesto puede compararse a un edificio perfectamente diseñado en el que todas sus partes (ventanas, columnas, etc.) están integradas en el conjunto de la fachada con naturalidad, de forma que atraiga nuestra atención y provoque nuestro interés.

Toda composición nace de un esquema compositivo sencillo sobre el que se ordenan los distintos aspectos del tema, sea este complejo o elemental. (Parramón 2005, p. 106)

Todo artista con experiencia posee tendencias claramente marcadas hacia determinados motivos, aquellos que se ajustan a su manera de componer y organizar las luces y las sombras sobre el papel, en general, los esquemas más sencillos son los más aconsejables, pues preservan la libertad del dibujante y se adaptan a casi cualquier motivo.

2.26. Tipos de composición.

Idealmente, cada motivo debería sugerir al dibujante un formato y una composición en especial, pero lo cierto es que los artistas acomodan los motivos a composiciones que conocen bien y en las que son capaces de lograr armonía y estabilidad del conjunto que encierran interesantes opciones artísticas que ponen en manifiesto la originalidad del artista al emplearlas. (Parramón 2005, p. 106,-107,110-111)

2.26.1. Composición ortogonal.

Es la que organiza el dibujo a partir de un ángulo recto. Resulta muy sencilla y útil, pues equilibra con seguridad y se adapta a casi todos los temas. Es un esquema muy adecuado para componer bodegones de muchos elementos. Las composiciones en L y

en U son variantes de la composición ortogonal. Supone una distribución horizontal en la base del dibujo con un elemento vertical que cierra la composición por uno de sus límites o por ambos. El espacio cuadrangular que queda por encima de la L se puede interpretar como espacio en profundidad, una zona susceptible de resolverse como zona secundaria de contrapeso y equilibrio para el motivo fundamental.

2.26.2. Composición en diagonal.

La profundidad y el dinamismo pueden obtenerse por medios estrictamente compositivos. El más sencillo y eficaz es la composición diagonal. Las diagonales que cruzan una tela sugieren desplazamiento en profundidad. Son muy empleadas por los bodegonistas al adoptar un punto de vista bajo el cual el borde de la mesa describa esa trayectoria para dirigir la mirada del espectador hacia el fondo del dibujo.

La composición diagonal es siempre motivo de dinamismo en cualquier composición. En general, dirigen la mirada hacia el fondo de la composición o la acerca hacia el primer plano lo que significa que ayudan a expresar la profundidad del espacio en el bodegón

2.28.3 Composición vertical.

Es un hecho que las verticales composiciones tienden a sugerir calma y serenidad. Los bodegones así compuestos adquieren esta característica. Si bien los objetos se nos presentan en disposiciones a lo ancho más que en elevación, tampoco es raro que un motivo pida ser compuesto en vertical; no obstante, siempre se puede emplear la excusa del entorno arquitectónico de un interior para ensayar esta interesante variante compositiva.

2.26.4. Composición ovalada.

El formato ovalado evoca la pintura romántica y en especial, la pintura de retrato. Pero no faltan ejemplos de bodegones resueltos en este formato. No es una posibilidad fácil de resolver: los objetos deben acomodarse a un espacio poco habitual que pide más la curva que el ángulo. Por esta razón, conviene elegir elementos curvilíneos o que puedan ser dibujados por medio de óvalos que armonicen con el conjunto compositivo.

2.27. *El espacio compositivo: forma y fondo*

La composición de una naturaleza muerta comienza en el momento en que colocamos diversos objetos sobre una mesa. Después, al representar esos objetos estaremos enfrentando la cuestión de la forma y el fondo:

El dibujo de cada elemento deja fuera un espacio que también cuenta, y mucho. Ese espacio del fondo tiene tanta importancia compositiva como el objeto representado, pues forma parte sustancial del conjunto de una manera sutil pero incontrovertible. (Parramón 2005, p. 115).

Solo cuando somos conscientes de este hecho podemos resolver verdaderamente la composición de un dibujo, es decir, somos capaces de distribuir no solo objetos si no también espacios.

Las sombras suelen ser amorfas, sin límites claros. Para una composición en la que domina la claridad y el orden, constituye un problema: donde se acaban los objetos y la forma de los elementos de la naturaleza muerta, aparecen unos machones inciertos que estropean el conjunto. (Parramón 2005, p. 116).

Una solución aunque drástica es eliminar las sombras. Otra posibilidad es limitarlas dibujándolas, dándoles una forma concreta.

2.28. Glosario de términos

a) *Alegoría.*

Es la representación de una idea de manera bidimensional o tridimensional que posee un significado simbólico así mismo es la transformación de un contexto abstracto en una representación figurativa con significaciones previamente dadas para cada uno de los motivos pictóricos; específicamente como personificación (contrariamente al símbolo).

b) *Boceto.*

Derivado del término italiano bozzetto, el concepto de boceto refiere al esquema o el proyecto que sirve de bosquejo para cualquier obra. Se trata de una guía que permite volcar y exhibir sobre un papel una idea general antes de arribar al trabajo que arrojará un resultado final.

c) *Bodegón.*

La palabra bodegón conocido también como naturaleza muerta es de origen español y hace referencia a la pintura de alimentos, objetos de cocina, etc. En el siglo XVI se desarrolló como género independiente; época de esplendor, en el siglo XVII, especialmente en los países bajos, donde se desarrollaron motivos especiales.

d) *Cálido.*

Se denomina a los colores rojo, anaranjado y amarillo en el espectro.

e) *Color.*

El color es una interpretación de las longitudes de onda de la luz emitida o reflejada por un cuerpo y captada por el sistema visual. Esto quiere decir que el color es una sensación que se produce en el cerebro como reacción a la incidencia de los rayos de luz en los ojos.

f) *Composición.*

Consiste en distribuir de manera adecuada, todos y cada uno de los elementos que conforman la representación, teniendo en cuenta el color, el tamaño, las texturas, las tonalidades, el espacio y las formas en general que se vayan a implementar.

g) *Diluido.*

Bastante intensidad de luz, también puede sugerir color rebajado con blanco.

h) *Frío.*

Se denomina a los colores violetas, azul y verde en el espectro. Se denomina a los escasos de signos en una composición.

i) Interpretación estética.

El término "interpretación estética", que forma parte del título de la obra en cuestión, es particularmente revelador y controversial. Revelador porque nos muestra la propuesta filosófica de la autora, que trata de conciliar dos modos de entender la experiencia del arte contrapuestos, a saber, la concepción estética (que se centra en los aspectos sensibles de dicha experiencia) y la postura interpretativa (que pone el acento en el contenido teórico). Controversial porque para lograr la conciliación referida, la autora debe pasar revista a ambas tradiciones, mostrando, entre otras cosas, sus méritos y sus limitaciones.

j) Opaco.

Poca intensidad y saturación de color, también puede sugerir color rebajado con negro.

k) Pintura.

Es una manifestación artística de carácter visual que se sirve de un conjunto de técnicas y materiales para plasmar, sobre una superficie determinada, una composición gráfica según ciertos principios estéticos.

La pintura conjuga elementos de la representación plástica como las formas, los colores, las texturas, la armonía, el equilibrio, la perspectiva, la luz, el movimiento, etc., para transmitir al espectador una experiencia estética que evoque emociones, conceptos, ideas, e innumerables interpretaciones en un sentido social, psicológico, cultural, político, religioso, etc.

Como tal, es una disciplina que consiste en aplicar sobre una superficie determinada (una tela, una hoja de papel, una lámina de madera, un muro) una serie de pigmentos o sustancias orgánicas, para crear una composición de formas, colores y texturas que dan lugar a una obra de arte.

CAPÍTULO III
ANÁLISIS DENOTATIVO Y CONNOTATIVO


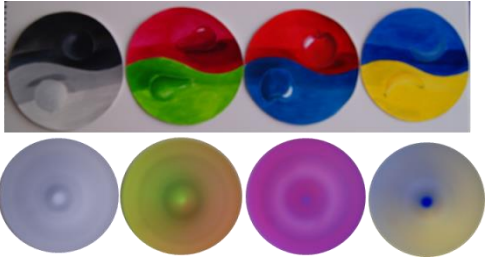
**3.1. INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN PARA
PROCESOS CREATIVOS POR EL CONJUNTO DE EXPRESIONES**







Valoración Pragmática

	ESPECTADOR			
	GÉNERO	EDAD	CREENCIAS	CONTEXTO ACADÉMICO
PRAGMÁTICA	Ambos	Sin restricción	Todo contexto	Todo contexto

Va dirigido a ambos sexos, sin restricción de edad, creencias de todo contexto y a todo contexto académico.

Valoración Paradigmática

CATEGORIZACIÓN PARADIGMATICA		
PARADIGMA DIFERENCIAS	IDEAS ARTICULADAS ELEMENTOS QUE TIENEN ENTRE SÍ ALGO EN COMÚN SIMILITUDES	
Categoría 1 Ópticos		
		

Categoría 2 Opacos		
		
		

3.1.1. Categorización valorativa gráfica

Tabla de unidades

Cromática		
<p>Título:</p> <p><i>Ley de mezcla óptica</i></p> <p>Cuadro Nro. 1</p> 	<p>Título:</p> <p><i>Ley de mezcla sustractiva</i></p> <p>Cuadro Nro. 2</p> 	<p>Título:</p> <p><i>Ley de mezcla cromática</i></p> <p>Cuadro Nro. 3</p> 
<p>Título:</p> <p><i>Ley de mezcla blanca</i></p> <p>Cuadro Nro. 4</p> 	<p>Título:</p> <p><i>Ley de mezcla negra</i></p> <p>Cuadro Nro. 5</p> 	<p>Título:</p> <p><i>Ley de mezcla gris</i></p> <p>Cuadro Nro. 6</p> 
<p>Título:</p> <p><i>Ley de la mezcla aditiva</i></p> <p>Cuadro Nro.7</p> 	<p>Título:</p> <p><i>Ley de la mezcla integrativa</i></p> 	<p>Título:</p> <p><i>Ley de la mezcla rápida</i></p> <p>Cuadro Nro.9</p> 

Título:

***Ley de mezcla de
colorantes***

Cuadro Nro. 10



Título

Ley de mezcla de matices

Cuadro Nro. 11



Tabla de categorización

	CATEGORIZACIÓN	SIMILITUDES	
DIFERENCIAS	1ra. Categoría Ópticos	<i>Ley de mezcla aditiva</i>	<i>Ley de mezcla sustractiva</i>
		<i>Ley de mezcla óptica</i>	<i>Ley de mezcla rápida</i>
	2da. Categoría Opacos	<i>Ley de mezcla de colorantes</i>	<i>Ley de mezcla matices</i>
		<i>Ley de mezcla blanca</i>	<i>Ley de mezcla negra</i>
		<i>Ley de mezcla integrativa</i>	<i>Ley de mezcla gris</i>
		<i>Ley de mezcla cromática</i>	

3.1.2. Primer nivel de investigación: Categorización (Similitudes)

a) Primera categoría: Ópticos

Corresponden a esta categoría cuatro obras, tal como se aprecian en la tabla de unidades, son aquellas imágenes como resultado de la manipulación de recursos y programas se logró realizar distintas mezclas de color con la característica fundamental de la obtención de gamas sin la utilización de materiales opacos o translucidos es decir acrílicos, acuarelas u óleos.

b) Segunda Categoría: Opacos

Está conformada por siete imágenes cuya relación entre cada una de ellas es la utilización o manipulación de pigmentos opacos y translúcidos, obteniendo atmósferas cromáticas diversas.

3.1.3. Segundo nivel de investigación: Categorización (diferencias)

a) Codificación axial

Categoría 1

Esta categoría se refiere a los colores aditivos, ópticos, sustractivos y rápidos. Su naturaleza y esencia son los colores aditivos conformados por los tres primarios rojo verde y azul, la mezcla óptica se obtiene por la distancia es decir se obtienen atmósferas cromáticas por efecto de la cercanía o lejanía, sustractivo dependerá del tono del soporte para luego agregar los tonos amarillo, magenta y cian y la mezcla rápida se genera por el movimiento, la descomposición de la luz a través de la velocidad.

Categoría 2

Esta categoría se refiere a los colores pigmentos opacos que poseen un gran poder de cobertura de la superficie, mientras que los transparentes dejar ver la superficie bajo ellos, pero modificando su matiz al sumar su propia tonalidad.

Codificación selectiva

Las dos categorías se relacionan de la siguiente manera: en la categoría 1 se denomina ópticos por que las mezclas de colores se producen por varios factores yuxtaposición, superposición, movimiento y distancia y en la categoría 2 se utilizan pigmentos opacos y translucidos en consecuencia ambas se pueden percibir las mezclas cromáticas en diversos soportes y medios.

Criterios y referentes

Para la descripción de las imágenes se tomará en cuenta los aportes profesionales como ingenieros, arquitectos, filósofos, poetas, artistas, quienes fortalecerán este trabajo de investigación.

CRITERIOS	DESCRIPCIÓN/CONCEPTO	AUTOR
Género	Es un esquema que incluye el “saber apreciar” una propuesta, o referencia de una imagen bidimensional o tridimensional.	Diana Newall Escritora
Técnica	Es el conjunto de procedimientos, reglas, normas convenciones que tiene como objetivo obtener un resultado determinado y efectivo al momento de modelizar el color.	Vitruvio
Nivel de iconicidad	Para conocer el rendimiento de los signos Villafañe (1985) propone esta escala para medir su apego con la realidad mediante el nivel en que comparte características con ella.	Justo Villafañe Profesor
Color	Es la sensación producida por una vibración de ondas de luz en los órganos visuales y que a la vez se genera en el cerebro.	Harald Kueppers Ingeniero
	<p>ATMÓSFERA cromática. Es una disciplina que trata de explicar cómo las propiedades cromáticas del color causan una amplia gama dominante en un determinado espacio.</p> <p>CONTRASTE. Diferencia de intensidad de iluminación en los valores acromáticos o en la de los cromáticos de una imagen.</p> <p>CARACTERÍSTICAS DE CALIDAD DE UNA GAMA. Lo que nosotros denominamos y sentimos como caracteres de una calidad, en realidad son relaciones de cantidad de las cantidades parciales de los colores elementales y de las cantidades de unión de las que se compone una gama de color.</p>	Harald Kueppers Ingeniero

3.2. RESUMEN DE LA INVESTIGACIÓN

3.3. *Discurso crítico*

Mezcla aditiva

Obra de pintura N° 01



La mezcla aditiva es el intento técnico para simular la forma de trabajo del órgano de la vista. Este principio constituye la base de la televisión en color. Los colores elementales aditivos reciben el nombre de negro, azul, verde y rojo.

El género de esta obra es bodegón, porque está basado en la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un determinado espacio.

La técnica es mixta, la cual se refiere a la aplicación de un programa de dibujo llamado Krita, es un programa profesional de pintura digital, gratuita y hecho con código libre. Ha sido creado por artistas que desean hacer estas herramientas accesibles para todos.

Los instrumentos utilizados son: tableta gráfica (Wacom Intuos Pen Small Tablet), laptop core i5.

La escala de iconicidad más conocida es sin duda la de Moles en la cual esta imagen tiene grado 6 cuyo criterio es restablecer razonablemente las relaciones espaciales en plano bidimensional.

El color, la mezcla de colores no difieren de la paleta del pintor. Se utiliza un sistema de ordenamiento de colores manipulando las propiedades fundamentales del color (HVS) aproximación al tono local de cualquier elemento.

Atmósfera, a través de esta ley se pudo lograr una gama limpia en tonos cálidos, logrando un parecido icónico a una pintura con material tradicional.

El contraste que se puede apreciar en la imagen es a través de temperaturas logrando una atmósfera cálida subordinada a los grises del fondo.

Características de calidad de una gama, la obtención de los valores acromáticos no difiere de una paleta tradicional conformado por materiales tradicionales opacos o translúcidos.

Mezcla sustractiva

Obra de pintura N° 02



Los efectos de tres capas de filtros combinan sus poderes de absorción frente al blanco. Este principio de trabajo de la fotografía en color. Los cuatro colores elementales sustractivos reciben el nombre de blanco, amarillo, magenta y cyan. Cada uno de los filtros tiene por misión dirigirse a un componente del órgano de la vista.

El género de esta obra es bodegón, porque está basado en la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un determinado espacio.

La técnica a utilizar es el revelado fotográfico que es el **proceso** que se lleva a cabo para que la imagen latente presente **en** la placa o película **fotográfica** o archivo digital RAW (formato) se haga visible. Cuando se realiza sobre papel fotosensible a partir de un negativo se le llama "positivado", o ampliación del negativo.

La escala de iconicidad más conocida es sin duda la de Moles, en la cual esta imagen tiene grado 9 cuyo criterio es restablecer la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.

El color elemental acromático blanco es un requisito imprescindible para que las capas transparentes de color puedan poner en juego sus capacidades de absorción.

Atmósfera. A través de esta ley se pudo lograr variedad de tonalidades atmosféricas de acuerdo a la intención del tema o contenido que uno quiera lograr.

El contraste que se puede apreciar en la imagen dependerá de la resolución inicial de la imagen a través de forma, textura o color.

Características de calidad de una gama. La obtención de los valores acromáticos no difiere de una paleta tradicional conformado por materiales tradicionales opacos o translucidos sino al contrario unifica de manera homogénea el tono proyectado.

Mezcla integrativa**Obra de pintura N° 03**

En la mezcla integrativa se comienza por mezclar los colores y es la mezcla la que se aplica en una sola capa. Para ello son precisos los ocho colores fundamentales. Los valores acromáticos se obtienen por cantidades parciales de los colores elementales acromáticos blanco y negro. A ellos pueden sumarse cantidades parciales de dos colores elementales cromáticos, siempre que se trate de colores contiguos en el hexágono de colores.

El género de esta obra es el bodegón, porque está basado en la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un determinado espacio.

La escala de iconicidad más conocida es sin duda la de Moles, en la cual esta imagen tiene grado 6, pintura realista cuyo criterio es restablecer razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.

La técnica está relacionada a los materiales opacos; es decir acrílicos fabricados con insumos de excelente calidad: pigmentos de alta resistencia a la luz, aditivos ecológicos y resina 100% acrílica. Como medio pictórico el color acrílico se aprecia cada vez más por sus méritos particulares: secado rápido, uso del agua como diluyente y como elemento de limpieza, gran variedad de técnicas y la sencillez de su uso.

Los instrumentos utilizados son: pigmentos opacos, soporte cartulina, formato 60x50 pinceles de distintos grosores, recipiente para el agua, lápiz y borrador.

El color. La mezcla de pigmentos opacos como medio pictórico se aprecia cada vez más por sus méritos particulares: secado rápido, uso del agua como diluyente y como elemento de limpieza, gran variedad de técnicas y la sencillez de su uso.

Atmósfera, a través de esta ley se pudo lograr una atmósfera cromática en tonos cálidos y fríos a través de los colores cromáticos y acromáticos logrando un contraste diferenciado de cada uno de los elementos.

El contraste que se puede apreciar en la imagen es claro oscuro, logrando una solución simple y elegante que siempre permitirá un resultado satisfactorio.

Características de calidad de una gama. La luminosidad está definida por el grado acromático (grado gris) percibido igual.

Ley de mezcla cromática**Obra de pintura N° 04**

En la mezcla cromática los valores acromáticos se obtienen por neutralización mutua de los colores elementales cromáticos, es decir los espacios de colores parciales de los subsistemas que pueden compararse también a la paleta de un pintor. De esta forma, la diversidad de gamas queda dividida en grupos claramente definidos. Los ejercicios con ayuda de tales paletas nos depararán insospechados conocimientos.

Materiales. Seis unidades de pinturas opacas o acrílicas para artistas (cromas), soporte de color blanco formato A-3, pinceles.

El género de esta obra es bodegón, porque está basado en la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un determinado espacio.

La técnica es acrílica es una clase de pintura que contiene un material plastificado, pintura de secado rápido en la que los pigmentos están contenidos en una emulsión de un polímero **acrílico**. Son solubles en agua, pero secan muy rápido y una vez que secaron son muy resistentes al agua.

La escala de iconicidad más conocida es sin duda la de Moles, en la cual esta imagen tiene grado 6 cuyo criterio es restablecer razonablemente las relaciones espaciales en plano bidimensional.

El color. En estos principios de síntesis los valores acromáticos se obtienen en parte por mutua neutralización de los colores elementales cromáticos y en parte incluyendo en la mezcla cantidades parciales de colores acromáticos.

Atmósfera. A través de esta ley se pudo lograr una atmósfera limpia en tonos cálidos y fríos con una dominante del tono amarillo.

El contraste que se puede apreciar en la imagen es a través de temperaturas logrando una atmósfera cálida subordinada a un tono amarillento.

Características de calidad de una gama. Para la configuración de colores, adquieren especial importancia, por ejemplo un color amarillo tiene otro tipo cromático que un color verde de manera que esta imagen destaca por su valor cromático.

Ley de mezcla blanca

Obra de pintura N° 05



En este caso hablamos de la ley de la mezcla blanca que se complementa con la ley de la mezcla acromática; es decir por todo el espacio del color (romboedro). La mezcla blanca funciona con 4 colores elementales opacos: B, Am, Rm y Ac. En estas leyes de mezcla los valores acromáticos son el resultado de mezclas cromáticas, quiere decir que los colores cromáticos se neutralizan y anulan su cromaticidad para formar los valores acromáticos. Pero aquí también los colores acromáticos negro y blanco son agregados

necesarios para aclarar u oscurecer los matices, lo que no es posible en la mezcla cromática.

El género de la obra es el bodegón, porque es la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un espacio determinado.

La técnica, es acrílica, es una clase de pintura que contiene un material plastificado, pintura de secado rápido, en la que los pigmentos están contenidos en una emulsión de un polímero **acrílico**. Son solubles en agua, pero secan muy rápido y una vez que secan son muy resistentes al agua.

La escala de iconicidad más conocida es sin duda la de Moles en la cual esta imagen tiene grado 6, cuyo criterio es restablecer razonablemente las relaciones espaciales en plano bidimensional.

El color. Se complementan con la ley de la mezcla acromática, es decir por todo el espacio del color (romboedro). La Mezcla Blanca funciona con 4 colores elementales opacos: B, Am, Rm y Ac.

Atmósfera, a través de esta ley se pudo lograr una atmósfera en tonos apastelados generando sensación de amplitud y perspectiva cromática ideal para el diseño de interiores.

El contraste que se puede apreciar en la imagen permite ver la diferencia de intensidades de iluminación prescindiendo del color negro.

Ley de mezcla negra

Obra de pintura N° 06



Se complementan con la ley de la mezcla acromática; es decir por todo el espacio del color (romboedro). La mezcla negra necesita los otros 4 colores elementales: Av, Ve, Rn y N. En esta ley de mezcla los valores acromáticos son el resultado de mezclas cromáticas; es decir que colores cromáticos se neutralizan y anulan su cromaticidad para formar los valores acromáticos. Pero aquí también los colores acromáticos negro y blanco son los agregados necesarios para aclarar u oscurecer los matices, lo que no es posible en la mezcla cromática.

El género de la obra pertenece al bodegones porque es la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un espacio determinado.

La técnica es acrílica, es una clase de pintura que contiene un material plastificado, pintura de secado rápido, en la que los pigmentos están contenidos en una emulsión de un polímero **acrílico**. Son solubles en agua, pero secan muy rápido y una vez que secan son muy resistentes al agua.

La escala de iconicidad más conocida es sin duda la de Moles en la cual esta imagen tiene grado 6, cuyo criterio es restablecer razonablemente las relaciones espaciales en plano bidimensional.

El color. En la imagen se denota la variedad de colores que permite obtener la ley de mezcla negra. En la que se utilizó los siguientes colores: Av, Ve, Rn, del hexágono de colores más el color negro, en este caso se prescinde del blanco.

Atmósfera. A través de esta ley se pudo lograr un entorno en tonos oscuros generando una sensación de reducción del espacio.

El contraste, que se puede apreciar es notorio, logrando los valores acromáticos utilizando solo el color negro prescindiendo del blanco.

Características de calidad de una gama. La obtención de los valores acromáticos no difiere de una paleta tradicional conformado por materiales tradicionales opacos o translúcidos, solo que en este caso se prescindirá del color blanco.

Ley de mezcla gris**Obra de pintura N° 07**

En este caso la obra pictórica pertenece a la ley de mezcla gris (SiGr) es una forma diferenciada de la síntesis acromática, pero en este caso los valores acromáticos ya no se forman únicamente en base a los dos colores acromáticos blanco y negro, sino que se les unen tres “*colores auxiliares*” acromáticos: Gris-claro (Gc), Gris-neutro, Gn) y Gris - oscuro (Go). Junto con los dos colores elementales acromáticos tenemos aquí 5 colores acromáticos para mezclar. Esta ley de mezcla es el camino más seguro para combinar matices y más económica para ahorrar pinturas caras cromáticas.

El género de esta obra es el bodegón, porque es la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un espacio determinado.

La escala de iconicidad más conocida es sin duda es la de Moles en la cual esta imagen tiene grado 6 pintura realista cuyo criterio es restablecer razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.

La técnica está relacionada a los materiales opacos, es decir acrílicos fabricados con insumos de excelente calidad: pigmentos de alta resistencia a la luz, aditivos ecológicos y resina 100% acrílica. Como medio pictórico el color acrílico se aprecia cada vez más

por sus méritos particulares: secado rápido, uso del agua como diluyente y como elemento de limpieza, gran variedad de técnicas y la sencillez de su uso.

Atmósfera, a través de esta ley se pudo lograr una atmósfera en tonos grises logrando una percepción agradable donde la vista descansa al momento de realizar un recorrido visual, en oposición a la ley cromática. De esta manera se obtienen interesantes paletas, concretamente la obtención de tonos grises.

Atmósfera, a través de esta ley se pudo lograr una atmósfera cromática grisácea en tonos cálidos, a través de los colores amarillos ocre y su complementario.

El contraste que se puede apreciar en la imagen es a través de una gama melódica dominante conformado por tonos perturbados o también conocido como colores quebrados.

Características de calidad de una gama. La luminosidad está definida por el grado acromático (grado gris) percibido.

Ley de la mezcla de matices**Obra de pintura N° 08**

Describe aquella ley que se da cuando se mezclan gamas de un tipo cualquiera, tal como sucede por ejemplo en la paleta de un artista, se relaciona para cualquier pintura opaca, porque al fin es posible mezclar matiz con su correspondiente tonalidad. Todas las síntesis que pueden obtenerse a partir de tres gamas de partida se encuentran en el correspondiente plano triangular de dicho espacio de los colores.

El género de esta obra es el bodegón, porque está basado en la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un determinado espacio.

La escala de iconicidad más conocida es sin duda la de Moles, en la cual esta imagen tiene grado 6, pintura realista cuyo criterio es restablecer razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.

La técnica está relacionada a los materiales opacos, es decir acrílicos fabricados con insumos de excelente calidad: pigmentos de alta resistencia a la luz, aditivos ecológicos y resina 100% acrílica. Como medio pictórico el color acrílico se aprecia cada vez más por sus méritos particulares: secado rápido, uso del agua como diluyente y como elemento de limpieza, gran variedad de técnicas y la sencillez de su uso.

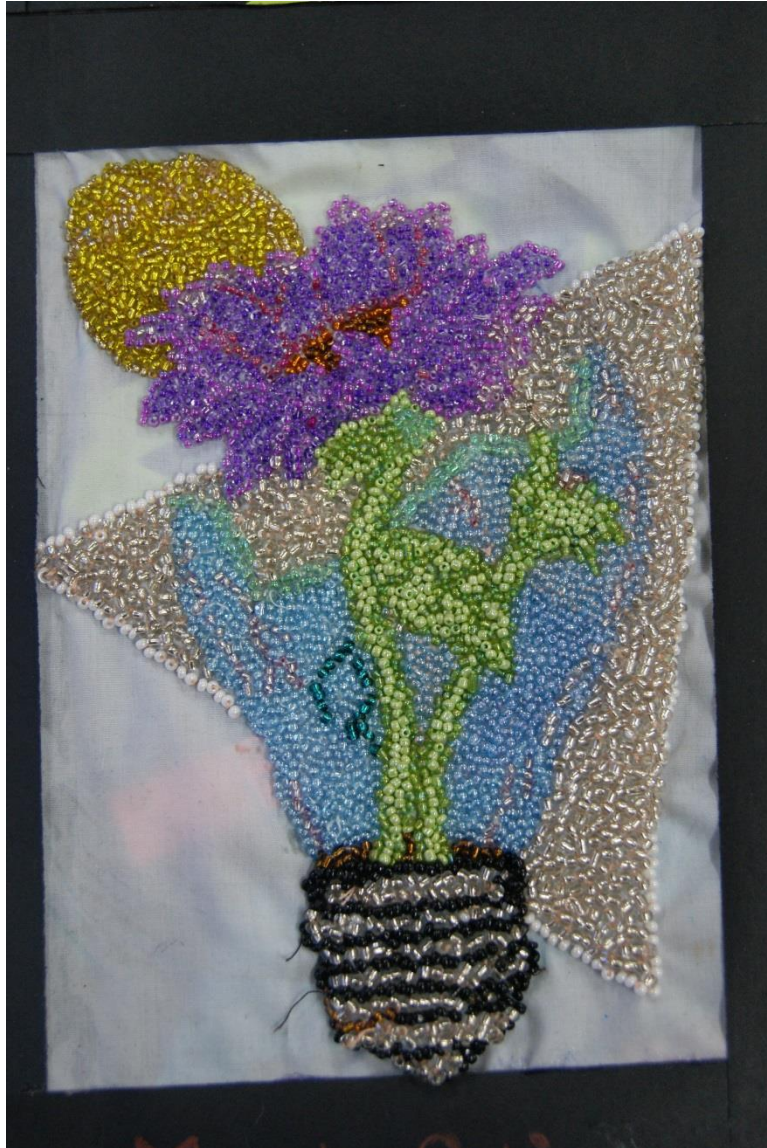
Atmósfera. A través de esta ley se pudo lograr una atmósfera cromática en tonos fríos, a través de los colores elementales: cyan, azul y magenta incluido el blanco y negro logrando un tono melódico dominante y un tónico magenta y un gris como intermedio.

El contraste que se puede apreciar en la imagen es claro oscuro logrando una solución simple y elegante que siempre permitirá un resultado satisfactorio.

Características de calidad de una gama. La luminosidad está definida por el grado acromático.

Ley de la mezcla óptica

Obra de pintura N° 09



En este caso tenemos la ley de mezcla óptica, se refiere a la “capacidad de descomposición” de la retina. A partir de una determinada “pequeñez” los detalles ya no pueden ser percibidos individualmente. El reconocimiento de estos detalles depende de la medida de los conos y de los bastoncillos. Estructuras finas no pueden ser reconocidas solas. Las reflexiones de ellas se mezclan en la vista en un matiz unitario.

Ejemplos: Diferentes hilos cromáticos en una tela que son vistos por una lupa no pueden ser vistos solamente con los ojos, como también la imprenta con tramas. Cuando existen más de 60 líneas por centímetro, no es posible de ver los puntos de trama solos.

El género de esta obra es el bodegón, porque está basado en la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un determinado espacio.

La escala de iconicidad más conocida es sin duda la de Moles, en la cual esta imagen tiene grado 5, representación figurativa no realista; es decir aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.

La técnica es mixta, la cual se refiere a la aplicación de dos o más técnicas artísticas como dibujo, collage y bordado con pedrería, combinadas en una única obra ya que cada técnica es versátil en las manos de un estudiante de arte con talento. Añadir diferentes técnicas puede dar a una obra una mayor sensación visual y una riqueza de texturas.

Los instrumentos utilizados son: soporte de una tela blanca, hilos de color, agujas y pedrerías de color.

El color a través de la impresión por yuxtaposición se percibe como una gama uniforme, puesto que el poder de disociación del ojo no es suficiente para identificarlos individualmente.

El contraste es simultáneo ya que está de acuerdo a la importancia de la obra artística en torno a las leyes de Harald Kueppers, fenómeno de la percepción visual por el que los colores de la imagen adquieren una gama distinta a lo de los objetos.

Ley de la mezcla rápida

Obra de pintura N° 10



Se produce por el hecho de que el órgano de la vista trabaja con una cierta lentitud. Cuando unos estímulos de color se siguen a intervalos muy breves, el ojo ya no es capaz de distinguirlos individualmente. Esta es la única razón por la que son posibles estas “fábricas de ensueños” que son el cine y la televisión. También en este caso el cambio de imágenes sigue un ritmo algo más rápido de lo que el ojo es capaz de identificar. Cuando unos estímulos de color se siguen en rápido cambio, cada uno de ellos da al órgano de la vista un “empujón” en su dirección. Las sensaciones de color atribuidas se colocan en los correspondientes valores medios.

El género de esta obra es el bodegón, porque está basado en la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un determinado espacio.

La escala de iconicidad más conocida es sin duda la de Moles en la cual esta imagen tiene grado 6, pintura realista cuyo criterio es restablecer razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.

La técnica está relacionada a los materiales opacos, es decir acrílicos fabricados con insumos de excelente calidad: pigmentos de alta resistencia a la luz, aditivos ecológicos y resina 100% acrílica. Como medio pictórico el color acrílico se aprecia cada vez más por sus méritos particulares: secado rápido, uso del agua como diluyente y como elemento de limpieza, gran variedad de técnicas y la sencillez de su uso.

Los instrumentos utilizados son: un disco giratorio que es un dispositivo atribuido a Isaac Newton, consistente en un círculo con sectores pintados en colores, rojo, anaranjado, amarillo, verde, cian, azul, y violeta. Al hacer girar el disco a gran velocidad, se ven los colores combinados formando el color gris; pigmentos opacos, soporte cartulina, formato 60x50, pinceles de distintos grosores, recipiente para el agua, lápiz y borrador.

El color, Se produce por el hecho de que el órgano de la vista trabaja con una cierta lentitud. Cuando unos estímulos de color se siguen a intervalos muy breves, el ojo ya no es capaz de distinguirlos individualmente.

Atmósfera. A través de esta ley se pudo lograr una atmósfera cromática en tonos grisáceos por medio de los colores elementales: R.an; verde, azul violáceo, amarillo, magenta y azul cian y dos acromáticos blanco y negro.

Características de calidad de una gama. La luminosidad está definida por el grado de movimiento del disco.

Ley de la mezcla de colorantes

Obra de pintura N° 11



Se da siempre que se utilizan concentrados fuertemente colorantes con el fin de colorear grandes cantidades de material. Como ejemplo podemos imaginarnos al pintor que entinta con concentrados líquidos la pintura blanca según los deseos del arquitecto o propietario. En la mezcla blanca se toma inexcusablemente como punto de partida, y donde los demás siete colores elementales están a disposición en forma de concentrados colorantes. Según el principio de la SiInt. Podrá obtenerse entonces

con facilidad cualquier gama mediante complementación acromática. Con seguridad todavía mayor podría emplearse el principio de la Si Gr, solo que en este caso también habría que disponer de los colores auxiliares en forma de concentrados. Puesto que para pintar paredes no suelen emplearse pinturas ni muy puras ni muy fuertes, también podría ser interesante emplear un sistema en el que la aparte del color negro solo se disponga de concentrados de tres colores elementales; A.M y C

El género de esta obra es el bodegón, porque es la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un espacio determinado. La segunda dimensión cromática, la que empezamos analizando:

La escala de iconicidad más conocida es sin duda la de Moles, en la cual esta imagen tiene grado 6, pintura realista cuyo criterio es restablecer razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.

La técnica está relacionada a los materiales translucidos; es decir la acuarela, utiliza pigmentos finos o tintas, mezcladas con goma arábica para darle cuerpo y glicerina o miel para darle viscosidad y unir el colorante a la superficie de pintar. Los instrumentos utilizados son: pigmentos translúcidos, soporte cartulina, formato 60x50 pinceles de distintos grosores, recipiente para el agua, lápiz y borrador.

El color. Aquí tiene sentido sistemático en la que la pintura blanca se toma inexcusablemente como punto de partida, y donde los demás siete colores elementales están a nuestra disposición en forma de concentrados colorantes, logrando una diversidad de atmósferas en tonos apastelados opuestos a los tonos saturados como se observa en la imagen.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

4.1. CONCLUSIONES

A) Al primer objetivo:

Ofrecer una teoría de los colores de validez general y comprensible a cualquier lector; pero basada en hechos científicamente probados y a la vez crear imágenes de bodegones contemporáneos a través de las 11 leyes de mezcla del color de Harald Kueppers.

B) Al segundo objetivo:

Se logró interpretar desde el concepto cromático el género bodegón contemporáneo y sus características en relación a las once leyes de mezcla del color de Harald Kueppers.

C) Al tercer objetivo:

Experimentar las diferentes sensaciones producidas en cada una de las leyes de mezcla de color de Harald Kueppers. a través del bodegón contemporáneo.

4.2. RECOMENDACIONES

Se sugiere a las autoridades académicas implementar dentro de las sumillas de la asignatura de teoría del color y la forma de validez general y comprensible a cualquier lector, basados en hechos científicamente probados.

Se recomienda a los profesores de estudios generales de la UNDQT del Cusco a implementar estrategias de enseñanza de la teoría del color con las 11 leyes de mezcla del color de Harald Kueppers, dentro de su trabajo en el aula, ya que por las características que presentan, es de mucho apoyo para la sistematización de la información y la jerarquización de ideas, y por sus elementos, es posible aplicarlo en todas las áreas educativas.

Se recomienda a los estudiantes a practicar y fomentar las diferentes posibilidades de mezclas de color, porque el color es único y exclusivamente la sensación de color. En consecuencia, la ley fundamental de la teoría de los colores es la que rige el funcionamiento del órgano de la vista. Todas las formas de origen, mezcla y sensación del color deben y pueden ser explicadas por medio de este principio general.

4.3. LISTADO DE REFERENCIAS

- Asensio, Oscar (2015) *Color el gran libro de Dibujo y Pintura* Lexus Editores
- Goethe, Johann Wolfgang Von (1992) *Teoría de los colores* editorial Artes Gráficas Soler Valencia.
- Goleman, Daniel. (1996) *La inteligencia Emocional* Buenos Aires Argentina
- Itten, J. (S.f.). *Arte del Color*. Paris: Editorial Bouret.
- Koeln (Colonia) ISBN 3-7701-1057-9
- Kueppers, Harald (1992) *Fundamentos de la teoría de los colores*. Ediciones G. Gili S.A.
- de C.V. Barcelona
- Lauer, Mirko (2010) *Bodegón de Bodegones Comida y Artes Visuales en el Perú* Universidad de San Martín de Porres Lima Perú.
- Maristany, Leon E. A. (7 de Setiembre de 2015). *Filosofía del arte en las artes plásticas*.
- Morales Mair, Constanza (2007) *Naturaleza Muerta* Panamericana Editorial Bogotá Colombia
- Paredes, V. J. (1987). *Línea color y bodegón*. Lima, Editorial Universo.
- Parramón (2005). *Dibujo de bodegón*. Barcelona: España, EDITORIAL NORMA S.A.
- Parramón, J. M. (s.f). *Teoría y Práctica del Color*. Parramón ediciones S.A.
- Sampieri, R., Fernández Collado (2012) *Metodología de la Investigación* Editorial
- Schneider, Norbert "Naturaleza muerta " Recuperado el 14 de Julio de 2017, de <http://esteticamar.blogspot.pe/>.
- Villafañe, J. (2006) *Introducción a la teoría de la imagen*. España. Universidad Complutense de Madrid.
- Viñals Jaime (1998) *Historia del Arte* Equipo editorial Thema Barcelona
- <https://definicion.de/arte-contemporaneo/>
- <https://pablogui.blogspot.com/2015/10/el-arte-contemporaneo-en-el-peru.html>

APÉNDICES

APÉNDICE A

4.4.1. INSTRUMENTOS VALORATIVOS DE INVESTIGACIÓN.

4.4.2. PROCESOS CREATIVOS POR CADA EXPRESIÓN

CUADRO N° 1

A) Instrumentos de valoración semiótica



Título de la obra :	Bodegón
Técnica :	Digital
Dimensiones :	24 x 16 cm

Valoración ícono-simbólica

TÍTULO: Ley de mezcla aditiva				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
Interpretación pictórica	frutas	pera, manzana y mandarina	Ideal para realizar estudios de volumetría.	Interpretación pictórica de la Primera ley de mezcla de colores de Harald Kueppers
	vidrio	botella, vaso y calentadora	Transparencia, simetría y rigidez	
	tela	mantel con franjas de tonos rojo verde y azul	Dinamismo, movimiento	
	metal	calentadora	Obtención de valores acromáticos	

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	frutas y elementos	Armonía	naturaleza

B) Instrumento de Valoración Estética

Valoración de Estructura Artística

Ley de mezcla aditiva		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Bodegón	Porque es la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un espacio determinado.
Categoría	Contemporáneo	Es un término que se refiere a aquello perteneciente o relativo a la época en que se vive.
Técnica	Arte digital	Las computadoras forman parte de la industria visual desde las últimas décadas del siglo XX. El aumento de su capacidad para generar, reproducir y difundir imágenes ha llevado a una extensión de su uso en el cine, la televisión y la publicidad.
Instrumentos	Monitor y programa	Se desarrolló con la ayuda de un programa digital llamado Krita
Estilo y tendencia	Figurativo	Se define por la representación de figuras, entendiendo estas como objetos identificables mediante imágenes reconocibles.

DIMENSIÓN CROMÁTICA		
Ley de mezcla	Aditiva	Es el intento técnico para simular la forma de trabajo del órgano de la vista. Este principio constituye la base de la televisión en color.
Color	Esquema	La superficie del hexágono de colores muestra el orden bidimensional.
Propiedades	Tono / matiz	Es lograda por la superposición y yuxtaposición de tres tonos: rojo, verde, azul.
	Luminosidad	En lo que respecta a la imagen del bodegón los elementos tienen una buena distribución de luz: clave alta, intermedia y baja.
Armonía	Gama.	Es apreciable gracias a que los colores claros que se complementan con los oscuros de las sombras de cada parte de la imagen.
Contraste	Del color en sí mismo	De acuerdo a la teoría de Itens, es el más sencillo de los siete contrastes de colores. No requiere un gran esfuerzo a la visión pues, para representarlo, se puede emplear cualquier color puro y luminoso.

CUADRO N° 2

C) Instrumentos de valoración semiótica



Título de la obra : Bodegón

Técnica : Revelado

Dimensiones : 24 x 16 cm

Valoración ícono-simbólica

TÍTULO: Ley de mezcla sustractiva				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
Interpretación pictórica	fruta	papaya	Ideal para realizar estudios de volumetría.	Interpretación pictórica de la Segunda ley de mezcla de colores de Harald Kueppers.
	vidrios	botellas	Transparencia, simetría y rigidez	
	tiesto	Torito de Pucará	Desaturación del color	
	metal	Cafetero	Obtención de valores acromáticos	

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Tiesto y elementos	Armonía	Naturaleza

D) Instrumento de valoración estética

Valoración de estructura artística

Ley de mezcla aditiva		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Bodegón	Es la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un espacio determinado.
Categoría	Contemporáneo	Es un término que se refiere a aquello perteneciente o relativo a la época en que se vive.
Técnica	Revelado	Es el proceso que se lleva a cabo para que la imagen latente presente en la placa o película fotográfica o archivo digital RAW (formato) se haga visible.
Estilo y tendencia	Figurativo	Se define por la representación de figuras, entendiendo estas como objetos identificables mediante imágenes reconocibles.

DIMENSIÓN CROMÁTICA		
Ley de Mezcla	Sustractiva	En el caso de los pigmentos usados en las pinturas, rotuladores, etc se utilizan como colores básicos para realizar las mezclas con el amarillo, el magenta y el cian.
Color	Esquema	La superficie del hexágono de colores muestra el orden bidimensional de los colores.
Propiedades	Tono / matiz	Es lograda por la superposición y yuxtaposición de tres tonos: amarillo, magenta cian y negro.
	Luminosidad	En lo que respecta a la imagen del bodegón los elementos tienen una buena distribución de luz: clave alta, intermedia y baja.
Armonía	Gama.	Es apreciable gracias a que se pueden obtener armonías melódicas dominantes y sus respectivos tónicos.

CUADRO N° 3

E) Instrumentos de valoración semiótica



Título de la obra : Bodegón

Técnica : Acrílico sobre papel

Dimensiones : 24 x 16 cm

Valoración icono-simbólica

TÍTULO: Ley de mezcla integrativa				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
Interpretación pictórica	verduras	tomate, arvejas, rabanito, zanahoria, limón, berenjena y maíz seco	Ideal para realizar estudios de volumetría.	Interpretación pictórica de la tercera ley de mezcla de colores de Harald Kueppers.
	vidrio	botella, vaso y calentadora	Transparencia, simetría y rigidez	
	tela	pliegues	Dinamismo y movimiento	

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Verduras y elementos	Armonía	Naturaleza

F) Instrumento de valoración estética

Valoración de estructura artística

Ley de mezcla aditiva		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Bodegón	Porque es la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un espacio determinado.
Categoría	Contemporáneo	Es un término que se refiere a aquello perteneciente o relativo a la época en que se vive.
Técnica	Acrílico	Es una clase de pigmento que contiene un material plastificado, pintura de secado rápido, y la obtención de capas de transparencias por superposición.
Instrumentos	Pinceles, espátula	Permite la combinación de colores cromáticos y acromáticos.
Estilo y tendencia	Figurativo	Se define por la representación de figuras, entendiendo estas como objetos identificables mediante imágenes reconocibles.

DIMENSIÓN CROMÁTICA		
Ley de mezcla	Integrativa	Los valores acromáticos se obtienen ante todo por cantidades parciales de los colores elementales acromáticos blanco y negro. Está relacionada también por la habilidad del material de absorción, pero ahora se trata de material opaco.
Color	Esquema	La superficie del hexágono de colores muestra el orden bidimensional de los mismos.
Propiedades	Tono / matiz	Es lograda por la superposición y yuxtaposición de seis tonos: rojo, verde, azul, amarillo, blanco y negro.
	Luminosidad	En lo que respecta a la imagen del bodegón los elementos tienen una buena distribución de luz: clave alta, intermedia y baja.
Armonía	Gama.	Escala de colores en gradación.
Contraste	Claro oscuro	El trabajo del color en claro / oscuro juega con el contraste de valor de un mismo color; es decir entre sus diferentes versiones de luz y oscuridad.

CUADRO N° 4

G) Instrumentos de valoración semiótica



Título de la obra : Bodegón

Técnica : Acrílico

Dimensiones : 24 x 16 cm

Valoración icono-simbólica

TÍTULO: Ley de mezcla cromática				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
Interpretación pictórica	frutas	pera, manzana y uvas	Ideal para realizar estudios de volumetría.	Interpretación pictórica de la Cuarta ley de mezcla de colores de Harald Kueppers.

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Frutas y elementos	Armonía	Naturaleza

H) Instrumento de valoración estética

Valoración de estructura artística

Ley de mezcla cromática		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Bodegón	Porque es la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un espacio determinado.
Categoría	Contemporáneo	Es un término que se refiere a aquello perteneciente o relativo a la época en que se vive.
Técnica	Acrílico	Es una clase de pigmento que contiene un material plastificado, pintura de secado rápido soluble en agua, y son muy resistentes.
Estilo y tendencia	Figurativo	Se define por la representación de figuras, entendiendo estas como objetos identificables mediante imágenes reconocibles.

DIMENSIÓN CROMÁTICA		
Ley de mezcla	Cromática	Los valores acromáticos se obtienen por neutralización mutua de los colores elementales cromáticos; es decir los espacios de color parciales de los subsistemas pueden compararse también a la paleta de un pintor.
Color	Esquema	La superficie del hexágono de colores muestra el orden bidimensional de los mismos.
Propiedades	Tono / matiz	Es lograda por la superposición y yuxtaposición de seis tonos: rojo, verde, azul, amarillo, magenta y cian.
	Luminosidad	En lo que respecta a la imagen del bodegón los elementos tienen una buena distribución de luz: clave alta, intermedia y baja.
Armonía	Gama.	A través de esta ley se pudo lograr una atmósfera limpia en tonos: cálidos y fríos con dominante del tono amarillo.
Contraste	Temperatura	El contraste que se puede apreciar en la imagen es a través de temperaturas logrando una atmósfera cálida subordinada a un tono amarillento.

CUADRO N° 5

I) Instrumentos de valoración semiótica



Título de la obra : Bodegón

Técnica : Acrílico

Dimensiones : 24 x 16 cm

Valoración icono-simbólica

TÍTULO: Ley de mezcla blanca				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
Interpretación pictórica	flores	Dos rojas y dos amarillas	Ideal para realizar estudios de contraste.	Interpretación pictórica de la Quinta ley de mezcla de colores de Harald Kueppers.
	florero	Tiesto de color azul	Obtención de valores acromáticos (volumen)	

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Flores y elementos	Armonía	Naturaleza

J) Instrumento de valoración estética

Valoración de estructura artística

Ley de mezcla aditiva		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Bodegón	Porque es la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un espacio determinado.
Categoría	Contemporáneo	Es un término que se refiere a aquello perteneciente o relativo a la época en que se vive.
Técnica	Acrílico	Es una clase de pigmento que contiene un material plastificado, pintura de secado rápido, y se obtienen capas transparentes por superposición.
Estilo y tendencia	Figurativo	Se define por la representación de figuras, entendiendo estas como objetos identificables mediante imágenes reconocibles.

DIMENSIÓN CROMÁTICA		
Ley de Mezcla	Blanca	La mezcla blanca funciona con 4 colores elementales opacos: B, Am, Rm y Ac.
Color	Esquema	La superficie del hexágono de colores muestra el orden bidimensional de los colores.
Propiedades	Tono / matiz	Es lograda por la superposición y yuxtaposición de cuatro tonos: blanco, magenta, amarillo y azul cian.
	Luminosidad	En lo que respecta a la imagen del bodegón los elementos tienen una buena distribución de luz: clave alta, intermedia y baja.
Armonía	Gama.	A través de esta ley se pudo lograr una atmósfera en tonos apastelados generando sensación de amplitud y perspectiva cromática ideal para el diseño de interiores.

CUADRO N° 6

K) Instrumentos de valoración semiótica



Título de la obra : Bodegón

Técnica : Acrílico

Dimensiones : 24 x 16 cm

Valoración icono-simbólica

TÍTULO: Ley de mezcla negra				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
Interpretación pictórica	verduras	tomate, pimiento	Ideal para realizar estudios de volumetría.	Interpretación pictórica de la sexta ley de mezcla de colores de Harald Kueppers.
	vidrio	botella	Transparencia, simetría y rigidez	
	recipiente	de color azul	Obtención de valores acromáticos	

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Verduras y elementos	Armonía	Naturaleza

L) Instrumento de valoración estética

Valoración de estructura artística

Ley de mezcla aditiva		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Bodegón	Porque es la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un espacio determinado.
Categoría	Contemporáneo	Es un término que se refiere a aquello perteneciente o relativo a la época en que se vive.
Técnica	Acrílico	Es una clase de pigmento que contiene un material plastificado, pintura de secado rápido, y se obtienen capas transparentes por superposición y yuxtaposición.
Estilo y tendencia	Figurativo	Se define por la representación de figuras, entendiendo estas como objetos identificables mediante imágenes reconocibles.

DIMENSIÓN CROMÁTICA		
Ley de mezcla	Negra	Se necesitan los otros 4 colores elementales: Av, Ve, Rn y N. En esta ley de mezcla, los valores acromáticos son el resultado de mezclas cromáticas, es decir que los colores cromáticos se neutralizan y anulan su cromaticidad para formar los valores acromáticos.
Color	Esquema	La superficie del hexágono de colores muestra el orden bidimensional de los colores.
Propiedades	Tono / matiz	Es lograda por la superposición y yuxtaposición de cuatro tonos: rojo, verde, azul y negro.
	Luminosidad	En lo que respecta a la imagen del bodegón los elementos tienen una buena distribución de luz: clave alta, intermedia y baja.
Armonía	Gama.	A través de esta ley se pudo lograr un entorno en tonos oscuros generando una sensación de reducción del espacio.
Contraste	De luminosidad	Se puede apreciar los valores acromáticos utilizando solo el color negro prescindiendo del blanco.

CUADRO N° 7

M) Instrumentos de valoración semiótica



Título de la obra : Bodegón

Técnica : Acrílico

Dimensiones : 24 x 16 cm.

Valoración ícono-simbólica

TÍTULO: Ley de mezcla gris				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
Interpretación pictórica	Objeto cerámico	Tres toritos de Pucará	Ideal para realizar estudios de desaturacion y obtención de valores acromáticos.	Interpretación pictórica de la Novena ley de mezcla de colores de Harald Kueppers.

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Frutas y elementos	Armonía	Naturaleza

N) Instrumento de valoración estética

Valoración de estructura artística

Ley de mezcla de grises		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Bodegón	Porque es la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un espacio determinado.
Categoría	Contemporáneo	Es un término que se refiere a aquello perteneciente o relativo a la época en que se vive.
Técnica	Acrílico	Está relacionada a los materiales opacos; es decir acrílicos fabricados con insumos de excelente calidad: pigmentos de alta resistencia a la luz, aditivos ecológicos y resina 100% acrílica
Estilo y tendencia	Figurativo	Se define por la representación de figuras, entendiendo estas como objetos identificables mediante imágenes reconocibles.

DIMENSIÓN CROMÁTICA		
Ley de mezcla	Grises	Es una forma diferenciada de la síntesis acromática, pero en este caso los valores acromáticos ya no se forman únicamente a base de los dos colores acromáticos blanco y negro, sino que se les unen tres “ <i>colores auxiliares</i> ” acromáticos.
Color	Esquema	La superficie del hexágono de colores muestra el orden bidimensional de los colores.
Propiedades	Tono / matiz	Es lograda por la superposición y yuxtaposición de los colores elementales y los acromáticos.
	Luminosidad	En lo que respecta a la imagen del bodegón los elementos tienen una buena distribución de luz: clave alta, intermedia y baja.
Armonía	Atmósfera	A través de esta ley se pudo lograr una atmósfera en tonos grises logrando una percepción agradable donde la vista descansa al momento de realizar un recorrido visual, en oposición a la ley cromática.
Contraste	Tonal	El contraste que se puede apreciar en la imagen es a través de una gama dominante melódica, dominante conformado por tonos perturbados, o también conocido como colores quebrados.

CUADRO N° 8

O) Instrumentos de valoración semiótica



Título de la obra : Bodegón
Técnica : Acrílico
Dimensiones : 24 x 16 cm

Valoración ícono-simbólica

TÍTULO: Ley de mezcla de matices				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
Interpretación pictórica	frutas	manzanas	Ideal para realizar estudios de volumetría.	Interpretación pictórica de la onceava ley de mezcla de colores de Harald Kueppers.
	hojas	hoja seca	Transparencia, simetría y rigidez	
	tela	mantel con pliegues	Dinamismo, movimiento	

Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Frutas y elementos	Armonía	Naturaleza

P) Instrumento de valoración estética

Valoración de estructura artística

Ley de mezcla aditiva		
DIMENSIÓN CREATIVA	TAXONOMÍA VALORES	CARACTERÍSTICAS VALORES
Género	Bodegón	Porque es la representación de objetos inanimados, generalmente extraídos de la vida cotidiana que pueden ser naturales (animales, frutas, flores, comida, etc.) en un espacio determinado.
Categoría	Contemporáneo	Es un término que se refiere a aquello perteneciente o relativo a la época en que se vive.
Técnica	Acrílico	La técnica está relacionada a los materiales opacos; es decir acrílicos fabricados con insumos de excelente calidad: pigmentos de alta resistencia a la luz, aditivos ecológicos y resina 100% acrílica.
Estilo y tendencia	Figurativo	Se define por la representación de figuras, entendiendo estas como objetos identificables mediante imágenes reconocibles.

DIMENSIÓN CROMÁTICA		
Ley de Mezcla	Matices	Describe aquella ley que se da cuando se mezclan gamas de un tipo cualquiera, tal como sucede por ejemplo en la paleta de un artista, se relaciona para cualquier pintura opaca.
Color	Esquema	La superficie del hexágono de colores muestra el orden bidimensional de los colores.
Propiedades	Tono / matiz	Es lograda por la superposición y yuxtaposición de tres gamas
	Luminosidad	En lo que respecta a la imagen del bodegón los elementos tienen una buena distribución de luz: clave alta, intermedia y baja.
Armonía	Gama.	A través de esta ley se pudo lograr una atmósfera cromática en tonos fríos, a través de los colores elementales cian, azul y magenta incluido el blanco y negro, logrando un tono melódico dominante y un tónico magenta más un gris como intermedio.
Contraste	Claro oscuro	Se logra una solución simple y elegante que siempre permitirá un resultado satisfactorio.

APÉNDICE B

4.5.1. FOTOGRAFÍAS DURANTE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN



Viaje de estudios al distrito de Chincheros con alumnos de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito, para ver una demostración del origen de los tintes de colores orgánicos e inorgánicos.



Los estudiantes exploran la ley de la mezcla óptica a través de la técnica del collage con diferentes elementos como lanas e hilos, papeles de color, etc.



Estudiantes de la Universidad contemplando el paisaje en la explanada de Chincheros



Estudiantes de formación general de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de la especialidad de Dibujo y Pintura, en su último día de clases de la asignatura de Teoría del Color y la Forma, correspondiente al semestre 2018 II